VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

文学语言学

李荣启 著



人民出版社

内容简介

本书以文学作品语言作为研究对象。书中回顾与梳理了文学语言学前学科时期和准学科时期中外理论界的研究脉络和理论建树，深入评析了中外文学语言观念的演变，系统阐述了文学语言的地位作用、性质特征、形式美范畴、类型与风格、文学语言的接受等诸多重要的理论问题，对以往国内文论界研究薄弱的论题多有涉猎。作者构思严整，立论锐意求新，并运用多学科渗透和融合的方法，全方位、多视角地审视和阐述文学语言，论析中体现了理论与创





ISBN 7-01-005000-7 定价：26.00元

文学语言学

【李荣启 著】

人民出版社

责任编辑:孙兴民　张维训
装帧设计:徐　晖
责任校对:伍　琼

图书在版编目(CIP)数据

文学语言学/李荣启　著
—北京:人民出版社,2005.5
ISBN 7-01-005000-7
Ⅰ.文…　Ⅱ.李…　Ⅲ.文学语言-研究　Ⅳ.I045
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 048366 号

文学语言学

WENXUEYUYANXUE

李荣启　著

人民出版社 出版发行
(100706　北京朝阳门内大街 166 号)
北京西郊伟业印刷厂　新华书店经销
2005 年 5 月第 1 版　2005 年 5 月北京第 1 次印刷
开本:880 毫米×1230 毫米　1/32
字数:330 千字　印张:12.75
ISBN 7-01-005000-7　定价:26.00 元
邮购地址:100706　北京朝阳门内大街 166 号
人民东方图书销售中心　电话:(010)65250042　65289539

序

文学与语言的关系是撕扯不开的：一方面，文学用语言写成，没有语言就没有文学，没有好的语言，也就没有好的文学；另一方面，读者对文学作品的欣赏也首先是从语言开始的。如果一部文学作品的语言不“抓”人，读者很可能会放弃阅读，抽身而去。而对于从事文学理论研究的学者来说，抓住了语言问题，就等于抓住了文学的一个关键问题。这样，无论从哪方面看，谈论文学，都无法脱离语言。从这个意义上说，语言是文学赖以栖身的家园，语言也是文学研究的第一入口。

实际上，在中外文论史上，从古代到当代，许多学者都对文学的语言问题发过言，只不过他们对语言在文学中究竟占有怎样的地位、具有什么样的作用存有不同看法。大体而言，中外古典文论所持的基本上是“工具”说，即认为语言只是一种“形式”、“工具”、“媒介”、“载体”，它的功能在于表达生活和情感的内容，内容具有“优先权”，而包括语言在内的形式则处于被内容决定的位置。20世纪以来，西方的一些学者则持“本体”说，认为语言是文学的“本体”，文学是被语言建构出来的。尤其是在“语言学转向”的语境中，人们不再追问语言背后的理性内容，而是认为“语言是存在的家”（海德格尔），“想象一种语言意味着想象一种生活方式”，“我的语言的界限意谓我的世界的界限”（维特根斯坦）。这样，语言不再是媒介、手段、载体和工具，而是成了存在本身。哲学观和语言观的变化，自然也引起了文学观念的变化。当代西方的文学理

论也在很大程度上接受了这种语言观，并在这样一种观念下开始重新思考文学与语言的基本问题。

从20世纪80年代中后期开始，中国文学界和文学研究界开始注意到文学语言问题的重要性。比如，作家汪曾祺在他的《中国文学的语言问题》、《"揉面"——谈语言》等系列文章中，就把语言提到了本体论的高度来认识，令人耳目一新。他说："语言本身是艺术，不只是工具。""语言不只是一种形式，一种手段，应该提到内容的高度来认识。……语言不是外部的东西。它是和内容（思想）同时存在，不可剥离的。语言不能像桔子皮一样，可以剥下来，扔掉。世界上没有没有语言的思想，也没有没有思想的语言。……语言是小说的本体，不是附加的，可有可无的。从这个意义上说，写小说就是写语言。"自此以后，文学研究界从本体论的角度来谈论语言问题的文章多了起来，一些学者也借助于本体论的东风，写出过关于文学语言问题的专著。然而，从90年代中后期开始，由于新的现实问题对文学理论构成了一种挑战，一些学者开始与文学的"内部研究"脱钩断奶，从而转向了文化研究。在这股"文化转向"的浪潮中，文学语言问题也被束之高阁。尽管我们还没有完全弄清楚这个问题，但是在一些新潮学者看来，再来谈论文学语言问题似乎已显得不合时宜了。

于是，当我读到李荣启的专著《文学语言学》时，我首先感到的是欣喜。当一些文学研究者已远离了文学，甚至对文学避之惟恐不及的时候，她却能够"把浮躁喧嚣挡在门外，心安气定地坐在书桌前研读名著名篇"，花4年时间去思考一个文学理论的基本问题，这种精神和勇气首先值得肯定和褒扬。90年代以来，文学理论界确实有点心浮气躁。一些研究者唯西方马首是瞻，匆匆忙忙地追赶着一些时髦的话题。在这种追赶的过程中，他们抛开了文学，其研究也就越来越成为一种无诗意或反诗意的研究。这样的研究也许有价值，但是却无法适用于文学。从这个意义上说，我们需要有更多

的像李荣启这样的学者来直面文学，来直面文学理论的基本问题。只有这种基础性的工作做好了，从事文学理论研究才能立于不败之地。

读完李荣启的这部著作后，我又发现她对这个问题是下了大功夫、花了大力气的。其思考之全面、论述之精微、分析之透彻，是以往讨论这个问题的著作所不多见的。作者对文学语言观念的流变（从载体论到本体论）进行了细致的梳理（第一章），这就为她切入这个问题铺好了一个研究的平台。通过对文学语言性质的辨析，作者绘出了文学语言观念发展变化的图式，这又为文学语言学的研究建立了一个稳固的逻辑起点（第二章）。在这个基础上，作者既分析了文学语言的结构与特征，也剖析了文学语言的类型，同时对文学语言的形式美和风格也做了深入细致的阐发。特别值得一提的是，作者在全书中用一章的篇幅来谈“文学语言的接受”。作者先是分析了文本对象与接受主体各自的特点，接着从诸多心理要素入手，阐述文学语言的心理接受机制，最后她认为文学语言接受有三个特征：有限与无限，正读与误读，可言与不可言。在我的阅读经历中，以往谈论文学问题的著作对接受这个环节或有疏漏、或论述不精，究其原因，可能是这个问题谈论起来难度较大。而研究文学语言，缺少了接受这个环节又是不完整的。李荣启把读者作为审美主体，并运用相关理论来思考其中的奥妙，这就既把文学语言的研究落到了实处，也避免了接受美学那种完全从形而上层面论述的空疏。这是本书的亮点之一，也是文学语言研究的一个可喜的收获。

多年以前，我就结识了李荣启女士，她的勤学善思与刻苦钻研给我留下了很深的印象。如今，她拿着厚厚的一叠书稿找我，更坚定了我先前对她的印象。从这部书稿中可以看出，她最近一些年的潜心修炼已经结出了一个沉甸甸的果实。她的知识面很宽，为了研究这一问题，她动用了语言学、符号学、文艺学、哲学、美学、文化学、社会学、心理学、阐释学等多方面的理论，她又能够融会贯

通，为我所用。李荣启还年轻，我祝愿她能以此为突破点，在文学理论的研究中取得更优异的成绩。

童庆炳

2004年12月5日于北京师范大学文艺学研究中心

导论

一

文学语言学是在文艺学（文学科学）与语言学的交叉领域中发展起来的一门新兴学科。尽管这门学科是坐落在“文学是语言的艺术”这一传统的理论基石上，并有前人不间断地探索和研究，可是它距离成为一门完整的、成熟的学科仍显遥远，迄今尚未形成自己的一套概念、原理、规则和方法，没有构成完整的文学语言学的理论体系。造成这门新兴学科发展缓慢及缺少建设性研究的状况的原因是多方面的，其主要原因是人们的文学语言观念滞后，对“文学是语言的艺术”这一命题未能从本质涵义上给出确切、完整的阐释。

传统的语言学理论是依附于西方知识论哲学发展起来的。它主要是把语言看做是一种思想的“工具”、“媒介”、“载体”、“形式”，它的功能在于表达生活和情感的内容，因而，形成了自古希腊直到近代语言学研究中的事物——思想（观念）——语言的思维模式，即认为思想观念是对事物本质的认识，而语言则是表达这种思想观念的符号和工具。内容有“优先权”，语言等形式因素则处于被内容决定的从属地位。受这种传统的文学语言观念的支配，我国文学艺术理论界对文学语言的研究一直比较薄弱。多年来，我们的文艺理论界更关注文学与政治、文学与时代、文学与历史、文学与生活的关系，文艺理论家们往往偏重从社会学、历史学、心理学及美学等视角研究文学艺术，习惯于对文学作品从内容到形式的综合研究方法，偏重于文学内容要素的研究，而形式与语言往往作为内容的

附属因素加以分析，并且这种作为内容附属的语言分析又常常流于表面化与一般化，许多问题没能重视和研究，恰如童庆炳所说："至今我们在文学语言方面研究得很不够。对于文学语言的种种问题，只停留在浅层的描述上。如语言在文学中到底具有什么功能、处于什么地位呢？为什么又有那么多作家呼喊'语言的痛苦'呢？文学语言与日常语言有没有区别？如果有区别的话，那么文学语言的深层特征又是什么呢？"[①] 刘大枫也指出："由于在文学中没有真正确立语言的应有地位，所以以往关于文学语言的研究，也多属隔靴搔痒，譬如对于文学作为语言艺术，其特征究竟是什么，只是涉及到了'形象的间接性'和'灵活地多方面地展示社会生活'这两方面，并且缺乏深入和展开；而对于语言作为构成文学作品的材料，究竟有何特性，作为表现文学作品内容的工具和手段，在实现目的方面如何可能，除修辞技巧，许多重要问题都未曾涉及。"[②]

在各种文学理论教材、论著中，论及文学语言的文字，立专章者较少，多数只把其列为某一章中的一节，或最后概述一两段，一带而过，对文学语言问题既没有给予应有的重视，也没能进行深入的探讨，大多只是沿袭传统的说法，人云亦云，以至于当文学社会学、文学心理学、文学审美学等学科纷纷从文艺学的母体中分离出来，完成自己学科形态的建构的时候，而作为文艺学的重要分支学科之一的文学语言学却仍然处于一种残缺的、零碎的、不系统的学科前状态。从语言学方面看，通常又过分偏重、依赖、倾向于常规语言，忽视乃至歧视文学语言在人类语言体系中所占的显著地位。这是导致文学语言学迟迟不能正式诞生的另一个重要原因。

在我国文艺理论界，长期以来盛行的"载体"说，即语言是文学的表现工具，它的功能在于表达生活和情感的内容；语言是文学作品的形式要素，它是处于被内容决定的地位。这种载体说具有一

① 童庆炳：《文学语言论》，见《学习与探索》，1999年第3期。

② 刘大枫：《新时期文学本体论思潮研究》，天津社会科学出版社，2000年版，第151页。

定的片面性，它把本来在审美反映过程中的结合在一起的内容与形式割裂开来了。它阻碍着我们开拓文学创作、解读的广阔天地，并且错误地掩盖了语言文字的多层次、语言的潜文本。文学语言不只是文学最重要的形式因素，而且本身也具有内容性，它既是工具与手段，又是文学的对象与内容。语言是文学存在的家园。在文学作品中，语言与风格、语言与内容是融为一体的。文学语言学不只是研究文学语言技巧的学问，它多少已经具备了"文学整体论"、"文学系统论"的性质，只不过它的基础是建立在"语言"理论之上的。文艺学与语言学是关系最为密切的两门学科，文学是语言的艺术，语言学要研究一切语言现象，在这个共同点（语言艺术、文学语言）上，这两门不同的学科产生了交叉关系。又由于文学语言在人类语言体系中所占的显著地位，在文艺学与语言学之间建立一门以文学语言为主要研究对象的、具有完整学科形态的文学语言学，有其内在的合理性与科学的必然性。

文学语言是一种什么样的语言，这是文学原理中的核心问题之一。对于文学语言的界定，过去，许多文学理论教材及论著中大都如此界说：文学语言有着广狭两种不同意义。广义的文学语言，泛指在民族共同语基础上经过加工提炼而成的规范化语言，它包括文学作品的语言，也包括科学著作、政治论文和报刊杂志上所用的一切书面语言，以及经过加工的口头语言。语言学中所使用的"文学语言"的概念，一般都是指广义的文学语言。狭义的文学语言，是指文学作品的语言，即诗歌、小说、戏剧文学、散文等文学创作中的语言，以及人民大众口头创作中经过加工的语言。文学理论中所说的"文学语言"，通常指狭义的文学语言。这样界定文学语言，虽然分清了语言学的文学语言概念与文艺学的文学语言概念的不同，但对狭义的文学语言的界定显然太笼统、太过于简单。

事实上，文艺学意义上的文学语言的成立并不仅仅是因为某部作品使用了它，而重要的是因为这种能够构成一部作品的语言本身

有其独特的内在特性，即文学性与审美性。正是这些内在特性使它同非文学语言（科学语言、日常生活语言）区别开来。在定义文学语言之时，仅着眼于文学语言外在标志的自证式方法往往难以自圆其说。还有一些文学理论教材认为文学语言是“指作家用来描绘艺术形象的语言，即文学作为艺术品，它对语言有特定要求，这些要求大体是：形象性、精确性和感染性”。[①] 用这样的定义是难以解释打破成规的现代派文学作品的，如意识流小说，梦呓般的语言，形象已淡化，甚至形象已悄然退出小说，作品中文学语言刻写出的是心理意识的流动。此外，对于文学语言的要求仅概括为形象性、精确性和感染性，这只能说是基本要求，不是文学语言的深层特征，仅达到这个要求的文字产品并不都是文学作品。由于文学语言不同于科学语言、日常生活语言，因此，普通语言学是研究人类语言的共同规律，而文学语言学则是研究一种特殊语言的特殊规律，更多的是研究它的丰富多彩的表现功能、审美功能。

根据马克思主义文艺学原理，我们知道文学的本质就在于它是社会审美意识形态，因而文学语言的内涵与特点，必须由这个文学本体世界中的核心因素来确定。在这个意义上，所谓文学语言是指文学作品中所使用的、体现文学性与审美性的、独具特色的语言。文学语言的本质在于它是一种“艺术语言”（即艺术符号），但它不是另外构造一套完全独立的语言体系，文学语言的功能原本是潜在地存在于普通语言系统中的，文学语言是对普通语言的语音、语义等的审美特性的运用、加工与升华。同时，文学语言作为“言语”又加入了一个艺术领域，特定地加入了一个由它自身的叙述和描绘所构成的文学虚幻性的生活“情境”，因此文学语言又必然地具有自身的作为语言艺术的特征。所以，对文学语言的分析与研究，应当将文艺学视角和语言学视角有机地结合起来，才能获得突破性的

① 黄世瑜主编：《文学理论新编》，华东师范大学出版社 1988 年版，第 75 页。

成果。倘若忽视文艺学的视角，就难以说明文学语言与日常语言有什么不同，语言在文学中具有什么功能等诸多重要的理论问题，就不能建立起有别于普通语言学的独特的学科体系。反之，脱离了语言学视角，就会失去文学语言生生不息的活的源泉与文学语言创生的现实根据。文学语言学应当是把文艺学与语言学理论方法共同运用于、聚焦于文学作品语言时结出的硕果。

二

虽然文艺学与语言学原本是两个相互独立的学科，只是到了20世纪初，它们才开始互相关联。但是，在中外悠久的文化历史发展中，文学语言学的思想却有着丰富的蕴藏。古代许多优秀的文学家、哲学家和语言学家曾以他们各自睿智的见解和独特的方式为处于萌芽状态的文学语言学奠定了一定的理论基础，提供了促其生长的养料。尽管他们的散金碎玉般的见解还不够系统，没有构成一个完整的理论体系，然而这些闪光的思想火花却为后人照亮了理论探索的前程，并给予后代学人深刻的启迪。文学语言学经历了漫长的学科前时期，这一学科前时期又可以分为两个阶段，即前学科形态时期与准学科形态时期，两者的分界线是20世纪初俄国形式主义文论的兴起。

中国古代对文学语言的发展主要在以下三个方面取得了重要成就：

1. 在文学语言的文艺学研究方面，古人留下了一些有价值的论述。

早在春秋战国时期，老子、孔子、墨子、庄子、荀子等古代思想家、哲学家，在讨论哲学问题、逻辑问题和政治问题的同时，都对语言问题发表过颇有意义的见解，其中一些见解涉及到文学语言学问题。

老子所谓“信言不美，美言不信；善言不辩，辩言不善”。[①]实际上就是中国古代关于语言的真实性与艺术性关系问题的最早论断之一。他明确区分了“信言”即真实性语言与“美言”即艺术性语言。这大体相当于今人所说的常规语言与文学语言。但其见解的偏颇之处也很明显，即把“信言”与“美言”对立起来，认为二者不可能达到和谐统一。

孔子关于文学语言的论述是比较辩证的，虽然他的一些论断原本并不是针对文学语言而发，但历史上常被看做是对文学语言的经典性论断。如孔子认为文章的辞藻不要过于华丽，说：“辞达而已矣。”[②]。他要求语言要准确地表达思想内容，反对语言的雕琢和修饰，推崇语言的质朴无华。在文与质的关系上，他批评了偏重一方的片面性，要求做到文与质的统一。孔子说：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”[③] 他认为文与质的关系处理不当会产生一些不良后果，主张将文与质和谐地统一起来，进而达到文质彬彬的境界。

对言与意的关系，庄子指出：“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可言传也，而世因贵言传书。”[④] 他认为世上的人所看重和称道的是书，而书却没有超过语言，而语言确实有它可贵之处。语言所可贵的在于它的意义，意义又有所指向。意义所指向的，却又不可以用语言表达出来，然而世人因为珍视语言才传诵书本。虽然庄子所说的不可言传之物是指“道”，但这段充满辩证意味的论述却也说明了他已看到了语言与人类经验的层次和形态之间的辩证关系。

到了魏晋玄学大师王弼那里，庄子的语言观又得到了进一步的

① 《老子》。
② 《论语·卫灵公》。
③ 《论语·雍也》。
④ 《庄子·天道》。

发挥："夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者，所以明象，得意而忘言；象者所以存意，得意而忘象。"并进一步指出："是故存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。"[①] 王弼深入地阐述了"意"、"象"、"言"三者之间的关系："意"通过"象"得以显现，"象"通过"言"得以说明，但"言"只是为了"象"而存在，"象"只是为了"意"而存在，"言"和"象"都是载体，所以，他强调"得意而忘言"、"得意而忘象"。王弼这种主张主要针对汉儒繁琐的经学研究而发，从这个意义上讲，忘言忘象说对于打破汉儒死守章句、泥古不化的习气，起到了一定的积极作用，但这种载体论的语言观念对后世也产生了深远的影响。随后，荀粲继承了王弼"象"也不能尽意的思想，进而指出："盖理之微者，非物象之所举也。今称立象以尽意，此非通于意外者也；系辞焉以尽言，此非言乎系表者也。斯则象外之意，系表之言，固蕴而不出矣。"[②] 荀粲认为理之精微之处，是用语言和图像难以表达的，由此他提出了"象外之意，系表之言"的新说，这一思想深刻揭示了艺术形象的重要美学特征，对后代文艺学的影响是十分重大的。后世文论家继承老庄孔孟等先人之余绪，直接或间接地论及文学语言，尤其是针对诗歌语言的阐述颇为丰富，为文学语言学的建立积淀了丰厚的理论资源。

2. 中国古代在关于各种文体、各种诗体的语言规律的研究方面取得了系统的成果。

我国古代著名的文论之作在阐述各种文体、诗体时，均从不同角度论及到了文体与语体、言与意之间的关系，其中不乏精深之

① 王弼：《周易略例·日月象》。

② 《三国志·魏志·荀彧传》。

见。

魏晋南北朝时期，曹丕的《典论·论文》就从文章体裁与语体的联系上，揭示出体裁要跟语体相匹配的规律，并对不同体裁对语体的不同要求做了规定："夫文本同而末异：盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也，惟通才能备其体。"指明奏议、书论、铭诔、诗赋四科分别要与雅、理、实、丽四种不同的语体相配合。

陆机的《文赋》继承并发展了曹丕的文体理论，他将文章分为诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说十种体裁，然后逐一规定这十种体裁写什么和怎么写。不仅如此，陆机还从艺术构思出发，结合文学创作过程，比较深刻地揭示了言意关系在创作中的种种表现。他主张文学作品"其会意也尚巧，其遣言也贵妍"，即辞意双美。为了达到这一目标，他着意指出在处理构思之意与语言关系时，必须注意的四个问题及要防止的五种弊病。一要注意"或仰偪于先条，或俯侵于后章。或辞害而理比，或言顺而义妨"，对于文意前后矛盾，文与意互不协调之处，要进行剪裁，使彼此相称。二要注意"或文繁理富，而意不指适"，即文辞繁复、内容庞杂，而文意却不符合所要表现的事物。三要注意"必所拟之不殊，乃暗合于曩篇"，文意要避免雷同，力求创新。四要注意"或苕发颖竖，离众绝致"，要保留精美的词句，避免作品平庸。要防止的五种弊病是：一是篇幅太小，内容单薄，前后失应，不足为文。二是语言乏力，美丑不分，文不协调。三是重词轻情，感情不真，文辞浮诡，不能感人。四是迎合时好，格调不高。五是清空疏缓，缺少真味。陆机的上述主张已经涉及到了文学语言运用的诸多原则，对后人正确运用文学语言进行文学创作具有一定的指导意义。

刘勰《文心雕龙》这部体大思精的文论著作，在探讨作文之原则和方法时，对文学创作中语言运用问题提出了不少深刻见解。在文与质的问题上，刘勰反对当时绮靡柔弱的文风，提倡既学习古代

质朴的语言风格，又恰当地施以文采，以形成文质彬彬的优良风格。在对文风总的要求下，对不同体裁与之相配的语体又作出了具体的规定，他在《定势》篇中指出："章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于宏深；连珠七辞，则从事于巧艳：此循体而成势，随变而立功者也。中复契会相参，节文互杂，譬五色之锦，各以本采为地矣。"这就是说文章的体裁不同，语体风格就不同，这便是"随势各配"，"循体而成势。"在言与意的关系上，刘勰论述得就更为深入，他深切体验到文学创作中语言运用的困难，指出从艺术构思到语言表达往往"方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始"。那么，怎样解决文学创作过程中这种言不逮意的现象呢？刘勰认为作家必须"积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞"。并认为，从文学形象的审美特征来看，作家不可能也不必要把意说尽，一览无余。为此，他提出了著名的"隐秀"说。何谓"隐秀"，宋代张戒《岁寒堂诗话》引刘勰的话说："情在词外曰隐，状溢目前曰秀。"这便是刘勰对于"隐秀"所作的基本规定，它深刻说明了文学创作中言、象、意的关系。刘勰的这些论述不仅深刻揭示了文学创作的审美规律，而且也论及到了文学语言的审美特性，对后人具有极大的启迪。

刘勰之后，历代文论家、作家对文学创作中语言运用问题也多有论述，或从言与意的关系出发，强调言近旨丰，如钟嵘在《诗品序》中主张"文约意广"，反对"文繁而意少"；刘知几《史通》标举"文约而事丰"；沈德潜《说诗晬语》以"语近情遥"为贵等。或从语体创造的角度，强调语言锤炼的功夫，如"为人性僻耽佳句，语不惊人死不休"（杜甫）；"二句三年得，一吟双泪流"（贾岛）；"吟安一个字，捻断数茎须"（卢延让）；"百炼成字，千炼成句"（皮日休）等。或强调语体中炼句、炼字的规律，如"我得茶山一转语，文章切忌参死句"（陆游）；"须参活句，勿参死句"（严

羽)；“诗以一字论功拙”（晁补之）等。

我国古代学者在他们的文论、史论之作中，或从语言学角度、或从语言学与文艺学相结合的角度，论及到了各种文体、各种诗体在语音、语法、语义与语汇各方面的主要特点与基本要求。从风、骚、赋、骈到后来的诗、词、曲，无不从声律、节奏、句式等多个侧面加以概括；从诸子散文、历史散文到后来的古文、小说，无不从炼字、炼句、句法变化及修辞等多个角度加以评说，这些令人赞叹的成绩，均为文学语言学的建立积累了丰富的材料。

3. 以训诂学为中心的“小学”研究也促进了文学语言的发展。

我国传统的语言学最早叫“小学”，是从对文字的学习和研究发展起来的，这是因为古代儿童进入小学首先学习文字。文字包括形、音、义三个方面，后来，这三个方面的研究逐渐发展成为文字学、音韵学和训诂学。隋唐以后，小学便成为这三门学科的总称。小学的显要地位也是由经学的显要地位造就的。在漫长的中国封建社会中，科学技术事业不发达，知识分子的主要学问就是经学。“经学”就是研究儒家经典的学问。中国古代读书人的惟一出路，就是通经致仕。要通经首先得读懂经书，经书都是古书，后代读起来晦涩难懂，于是研究经典文献中的语言文字，引导人们读懂古书的“小学”应运面生。在我国传统的语言学中，小学研究与古代文化艺术有着不解之缘。小学研究是以“通经致用”为宗旨，即为读懂古书和学做文章服务的，比较注重实用，这就势必使语言研究与经典中包含的哲学、历史、文学等产生了千丝万缕的联系。小学家们对古代经典著作包括《诗经》、《楚辞》乃至李白、杜甫诗集等所有传世名作都逐字加以诠释，进行严谨细密的注疏考证与校订整理。这一工作始于汉代，最早的一批对经书的注释以及为读懂经书而撰写的《尔雅》、《说文》等辞书、字书的诞生，标志着我国语言学的建立。到了清代乾嘉时期，语言研究和考据达到了顶峰。尽管由于时代和历史的局限，这种语言研究和考据只是停留在文献本

身，其成就主要体现在证伪、补佚、订讹上，但对于后人从语言上正确理解先人留下的古代典籍，具有重要的指导意义。同时，他们的研究丰富了中华民族语言文化的宝藏。

在西方，说话的艺术在古代叫做“修辞术”，研究说话艺术的科学叫做“修辞学”，和诗学占有同样重要的地位。“古代西方美学绝大部分是诗学和修辞学，亚里士多德、朗吉弩斯、贺拉斯、但丁和文艺复兴时代无数诗论家都可以为证，专论其他艺术的美学著作是寥寥可数的。”[①] 为此，西方古代哲学家、文论家便有对文学语言的闪光论点和著名论断。如亚里士多德为后人留下了语言艺术的研究论著《修辞学》。在亚里士多德看来，文学“是人类的声音，它在我们所有的官能中，是最富有表现力的”，因此文学语言的运用就显得格外重要。他认为，优良的语言应该具有准确性，这是基础。此外，优良的语言“必须清楚明白”，“必须妥贴恰当，粗俗和过分的文雅都必须避免。”所谓妥贴恰当，他解释道：“语言表现了情绪和性格，而又切题，那么，你的语言就是妥贴恰当的。”[②] 语言的美在于“明朗而不流于平淡”[③]。亚里士多德还认为文学作品的文体不同，所用的文学语言就应该有不同的规定，他以诗和悲剧为例进行了分析，指出，诗虽然也用日常生活中的语言，但应“在常用的词汇中见出变化”，“给平常的语言赋予一种不平常的气氛”；而悲剧的语言不同于诗的语言，它“在性质上有了改变。代替四音步，悲剧采用了抑扬格，这就因为抑扬格和散文最为接近。同时，悲剧也已经抛弃了各种不适宜于日常谈话的语言。”[④] 亚里士多德上述对文学语言的论述，对西方后来的文学语言问题的研究和发

① 朱光潜：《谈美书简》，人民文学出版社2001年版，第67页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第89—92页，第89—90页。

③ 亚里士多德：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第77页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第89—92页，第89—90页。

展，无疑产生了重大而深远的影响。

继亚里士多德之后，古罗马思想家贺拉斯在著名的《诗艺》中，在着重论述其“寓教于乐”的艺术理想时，也十分关注文学作品的语言修辞问题，他的文学语言观主要表现为以下三点：第一，主张语言及文字表达要不断创新。他说：“在安排字句的时候，要考虑，要小心，如果你安排得巧妙，家喻户晓的字便会取得新义，表达就能尽善尽美。”[①] 并以生动的比喻，说明文字的创新就如同自然物发生变化一样，是自古至今、恒定不变的客观规律。他说：“（每个时代）创造出标志着本时代特点的字，自古已然，将来也永远如此。每当岁晚，林中的树叶发生变化，最老的树叶落到地上；文字也如此，老一辈的消逝了，新生的字就像青年一样将会开花、茂盛。”[②] 第二，语言的创新要符合习惯。作家更新创造新的语言文字时，不是随心所欲而为，而是“都要看‘习惯’喜欢怎样，‘习惯’是语言的裁判，它给语言制定法律和标准。”[③] 他指出“喜剧的主题决不能用悲剧的诗行来表达；同样，堤厄斯忒斯的筵席（指悲剧）也不能用日常的适合于喜剧的诗格来叙述。每种体裁都应该遵守规定的用处。”[④] 在这里，贺拉斯提出了不同的文学体裁应当与不同的语体相对应的观点。第三，强调文学作品人物语言的个性化。他说：“如果剧中人物的词句听来和他的遭遇（或身份）不合，罗马的观众不论贵贱都将大声哄笑。神说话，英雄说话，经验丰富的老人说话，青春、热情的少年说话，贵族妇女说话，好管闲事的乳媪说话，走四方的货郎说话，碧眼的田垅里耕地的农夫说话，科尔科斯人说话，亚述人说话，生长在忒拜的人、生长在阿耳戈斯的人说话，其间都大不相同。”[⑤] 贺拉斯提出的这些有见地的

① 贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第139页。
② 贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第140页。
③ 贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第141页。
④ 贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第141—142页。
⑤ 贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第143页。

观点，深受后世学者的推崇和好评，他的文学语言观是符合文学艺术发展规律的。

古希腊时期的学者郎吉弩斯在其文论著作《论崇高》中，也曾以独特的视角论及到文学语言问题。他认为，“掌握语言的能力”是崇高的先决条件。崇高语言的主要来源有五个：“第一而且是最重要的是庄严伟大的思想”；“第二是强烈而激动的情感”；“第三是运用藻饰的技术，藻饰有两种：思想的藻饰和语言的藻饰”；“第四是高雅的措辞，它可以分为恰当的选词，恰当的使用比喻和其他措辞方面的修饰”；“崇高的第五个原因总结全部上述的四个，就是整个结构的堂皇卓越。”[①] 郎吉弩斯的文学语言观富有深刻的启发性，它不是单纯强调修辞技巧，而是把思想、感情的表现同语言技巧的运用和谐地统一为一体，他强调，“用语言表达的思想和表达思想的语言，总是密切相联的”，“我们确实可以完全正确地说，美妙的措辞就是思想的特有的光辉。”[②] 这种把思想与语言、说出的东西和说出它的方式密切联系起来的观点，已可见出现代符号学语言观的萌芽。

从上述几位古希腊罗马文论家有关文学语言的论述中，我们可以看出，尽管他们的文学语言观还不够成熟，其论述欠深入、系统、全面，但是却已触及到了文学语言的一些特点及运用文学语言的某些规律，首开了文学语言研究的先河。之后，一代代哲学家、文论家沿着这条先人开掘的先河不断开掘、探索，取得了丰硕的成果。

从20世纪初开始，伴随着西方哲学研究的“语言学转向”和俄国形式主义文论的兴起，文学语言学进入准学科形态。所谓“语言学转向”，就是把语言上升到本体论的高度，通过研究语言来研究哲学。这种转向被称为“哥白尼式的革命”，在学术界影响非常

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第125页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第128、129页。

大，使人类社会科学的研究步入了一个语言的时代。活跃在学术领域的最有影响的一批哲学家都从语言角度研究哲学，对语言问题提出过新鲜而系统的见解。罗素把哲学的任务规定为对语言进行逻辑分析；维特根斯坦认为全部哲学就是语言批判；胡塞尔则把语言研究看做是建立纯粹逻辑和进行哲学思考的基础；海德格尔把人的最高本质即存在归结为语言问题，他的最著名的名言是："语言是存在的家园"；海德格尔的学生伽达默尔进一步强调"能理解的在就是语言"，"语言不只是人在世上的一种拥有物，而且人正是通过语言而拥有世界。"[①] 由于"语言学转向"发现了语言的深层本质，语言不再只是"器"，而且也是"道"，即把语言上升到了本位，其意义是重大的，它开启了从语言学的角度对文学进行深层研究的途径与方向。1915 年，以罗曼·雅可布逊为首的"莫斯科语言学小组"成立，翌年，在彼得格勒，以维克多·什克洛夫斯基为首的"诗歌语言研究会"诞生。这两个组织聚集了当时俄国一批年轻的语言学家、文学史家和批评家，他们认为文学研究的对象是文学性。既然文学可以表现各种各样的题材内容，文学作品的特殊性就不在内容，而在语言的运用和修辞技巧的安排组织，即文学性仅在于文学的形式，由此这一学派被称之为"俄国形式主义"。这个学派的特点是以文学作为语言艺术的独特性、语言的方法与模式为理论基础，以语言及其规律为研究的中心内容，试图通过对文学语言的研究发现文学艺术的一般规律，运用语言学的方法与模式重建文艺学体系。后来英美"新批评"和结构主义文学批评都是在俄国形式主义文论的直接或间接影响下，走上了形式批评的道路，形成了 20 世纪文艺学本体批评的潮流。他们将语言与形式作为文学艺术的本体存在，从语言与形式出发，参照现代语言学的模式，揭示文学作品语音、语义与内在结构的一般规律，从而发现文学作品语言

① 徐纪亮：《伽达默尔》，《当代西方著名哲学家评传》第 1 卷，山东人民出版社 1996 年版，第 423 页。

本文的审美意义。显而易见，这种文艺学本体论确有偏颇之处，因为文学语言的研究并不是文艺学本体论的全部内容。尽管如此，他们的理论学说则为文学语言的研究开拓了新的、更为广阔的视野，为文学语言学的产生提供了文艺学方面的理论准备；同时，现代语言学的发展又为文学语言学提供了语言学方面的方法基础。两者的交汇、碰撞，便会催生出一门崭新的学科——文学语言学。

三

文学是语言的艺术，语言是文学的第一要素。离开了语言，文学无以存在，如果它还存在的话，最多不过是思考主体内心深处无法表达出来的观念，别人无法感受、无法欣赏，自然也就失去了存在的资格。正是在这个意义上，语言被视为文学的生命，语言是文学作为现象存在的基本方式。

语言与文学的关系，不仅在于文学作品创作过程中的相互依赖，更在于语言作为文学思维的基本“材料”和基本“范畴”深刻地制约着文学的演变与发展。不同的语言形式必然产生出不同的文学样式，反之，不同的文学样式也必然体现为不同的语言形态。从中国文学发展史上看，中国诗歌在历史上有过多次形式上的更迭，而每一次更迭都植根于汉语的发展，都是在特定历史时期语言结构的基础上形成的。人类最早的语言是象征和比喻的韵语，而诗歌这门最古老的语言艺术，其早期在句式上与早期的语言句式一样简洁、整齐。以汉语为例，上古汉语是比较简洁的单音节语，反映在诗歌中便是简单的双音一顿的节奏形式。如《弹歌》“断竹，续竹；飞土，逐肉。”（收载于《吴越春秋》）全篇为四句八字，两字为一拍，是最早的偶数字句的诗体。到西周时代，汉语词语虽仍以单音节词为主，但已出现了一部分双音节词，如叠音的“关关、坎坎、赫赫”等；双声叠韵的“踟蹰、婆娑、参差”等等。这一时期的社会生活也比远古时代复杂。因此反映社会生活的诗篇不仅篇幅较

《弹歌》要长，而且句式也变成了以四字一句为主的形式。在我国最早的诗歌总集《诗经》中，四言诗体已成为早期诗歌形式的规范。这种形式源于当时汉语语法重韵语组合的特点，并且充分利用了早期汉语中的双声、叠韵的联绵词形象生动、节奏整齐的长处。随着人类思维和语言的演进，偶数字句的四言诗难以自如地表达思想感情，双音的词汇需与单音的虚词配合才能表意完整。由于汉语语法的发展演变，促使诗歌形式朝奇数句式发展。汉代出现了三言诗，显示出奇数字句的活力。随后在汉乐府中出现完整的五言诗体，富于变化的“二、三”节奏大大丰富了诗歌的表现力。几乎在五言诗出现的同时，也诞生了七言诗。齐梁以后，七言的律诗、绝句，乃至山歌俚曲、竹枝词，不胜枚举，极大地丰富了诗坛。五、七言句式形成后，一直作为中国古典诗歌的主要句式。唐、五代时期，中外文化交流达到了高潮，从西域传入中原的胡乐，携带着西域民族语言的语法要素，对汉族的诗乐产生了积极的影响，促使诗歌由整齐句式向长短句式转变。在曲子词的冲击下，经过文人的修定，出现了词的形式。这种新的诗歌形式句式长短不一，韵脚疏密相间，节奏有张有弛，情感起伏多变。宋以后在词的基础上加以各种衬字的变化，又产生了散曲。到近代以后，汉语又有了进一步的发展，不仅双音词继续产生，而且产生了不少三音、四音的乃至更多音节的句式。在语法形式上，通过实词虚化，产生了大量虚词，构词成分中也产生了不少词缀和类似词缀的形式。在新文化运动中，随着白话文取代文言文，诗歌形式也由旧式的五、七言改为较为自由的新诗。[①]

从上述中国诗歌形式的演化历程，便可看出它与汉语语法演变的内在关联，中国诗歌形式的发展变化直接受汉语语法发展演变的制约和影响，二者具有不可分离的亲和力。为此我们不难理解贝特

① 参见申小龙：《论中国文学之语言底蕴》，《文艺争鸣》，1993年第2期。

森的著名论断："一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找，而应去诗的语言中寻找。我相信，真正的诗歌史是语言的变化史，诗歌正是从这种不断变化的语言中产生的。"[①] 所以，文学演进的历史，从深层结构的意义上说，是一部语言发展史。

文学是语言的艺术，语言既是文学作品存在的显现，使文学实现物化；又是文学作品审美价值生成的重要条件。法国当代结构主义文学理论家罗兰·巴尔特说："语言是文学的生命（Being），是文学生存的世界；文学的全部内容都包括在书写活动之中，再也不是在什么'思考'、'描写'、'叙述'、'感觉'之类的活动之中了。"[②] 突出了语言在文学文本中的意义。他强调"语言和文学之间的一致性"，认为"从结构的角度看，叙述作品具有句子的性质"，"叙述作品是一个大句子"[③]。超出语言层次就是文学的"外界"。这种现代语言论的文学观念，虽说对文学语言的作用有些夸大，但仔细体味不乏有一定的合理性。

文学作为一种艺术样式是凭借语言获得物质形态的艺术。语言是人的最重要的一种符号，是人在物质实践活动中产生和发展起来的。语言一旦产生便成为物质的符号，在精神领域表达着物质的存在方式。马克思说："观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物"；"'精神'从一开始就很倒霉，注定要受物质的'纠缠'，物质在这里表现为震动着的空气层、声音，简言之，即语言。"[④] 由此可见，人类的精神王国不仅在对象上与物质世界密不可分，而且还以语言所构成的思维方式为纽带，与物质世

① 转引自韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第186页。

② 安纳·杰弗森、戴维·罗比等著：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社1986年版，第98页。

③ 《马克思主义文艺理论研究》编辑部编：《美学文艺学方法论》（下），文化艺术出版社1985年版，第535页。

④ 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第30页、第35页。

界紧紧连接在一起，实现自身的物化。在这一点上，文学是最典型的例子。众所周知，离开了语言，文学就无法存在。语言不仅是文学的外在形态，而且是文学的一种特殊的物质存在方式。正如高尔基所说："文学就是用语言来创造形象、典型和性格，用语言来反映现实事件、自然景象和思维过程。"① 作家在创作过程中，无论是观察生活、积累素材，还是进行艺术思维、孕育和构思艺术形象，乃至进行艺术传达，都要运用语言，作家是凭借语言来再现、表现和能动反映现实世界，凭借语言来实现其艺术追求和审美理想的。

文学的特质是审美，文学的审美特质决定了文学语言具有突出的"美学功能"。而人的语言是与人的感觉、知觉、想象、理解等心理机能是同一的。那么文学语言的"美学功能"与作家的艺术直觉所具有的同一性就会凸现出来。在文学作品中语音的搭配、词语的选择、句子的连接，它们本身就含有审美意义。因为文学语言的运用是与作家的艺术直觉同一的。卡西尔在论及如何欣赏莎士比亚剧作时指出："欣赏莎士比亚剧作的情节——热衷于《奥赛罗》、《麦克白》或《李尔王》中'剧情细节的安排'，——并不必然意味着一个人理解和感受了莎士比亚的悲剧艺术。没有莎士比亚的语言，没有他的戏剧言词的力量，所有这一切就仍然是十分平淡的。一首诗的内容不可能与它的形式——韵文、音调、韵律——分离开来。这些形式成分并不是复写一个给予的直观的纯粹外在的或技巧的手段，而是艺术直观本身的基本组成部分。"② 在这里，卡西尔不仅强调了语言对于文学作品的重要意义，而且明确指出作家笔下的语言不是单纯的技巧，而是内在于作家的"艺术直观"。在创作领域中，作家内心的审美体验与语言是同步发生、相互作用的。作家的内心体验实际上是受语言支配的。因为思维、情感形成的秩序

① 高尔基：《和青年作家谈话》，《论文学》，人民文学出版社 1978 年版，第 332 页。
② 卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 198 页。

其实是语言的秩序，语言不仅创造了人的文化观念、创造了文学的惯例，也规定了人的思维习惯与方式。

文学的对象是实际生活中的丰富多彩的感性世界，作家是凭借感觉、体验与之建立联系的，而作家的感觉、体验又呈现出因人而异的个性特征，因而反映在语言上，所使用的必然是一种富有“个性化涵义”的语言，从而使作家的文学文本呈现出鲜明的语言风格和突出的个性化的追求。鲁迅小说语言幽默、冷峻、苦涩的文体风格和反讽、悖论、夸张、含混的叙事语调，正是鲁迅对于生活所特有的感受方式、理解方式、评价方式以及他所特有的对人生的态度、见解、智慧在作品语言上的折射。正是受作家内在个性、气质、审美素养的制约，在文学创作中，选择怎样的语汇、根据怎样的语法规则造成怎样的句式、运用怎样的修辞手法、形成怎样的语感、赋予其文体何种风貌，这些在不同的作家那里是各不相同的。正如美国当代社会心理学家威尔逊所说：“对作家来说，词语是活生生的东西，根本不是纯粹的工具，深谙词语的天才所做的事远胜于机械的练习或游戏，它揭示了深层的个人需要。”① 体现作家内在精神的个性化的文学语言，不仅能充分展示作家伟大的创造性，实现作家个性化的审美追求；而且一旦当它获得社会的认可之后，它反过来又能充实和丰富民族的语言，推动民族语言的更新与发展。所以，卡西尔认为“一切伟大的诗人都是伟大的创造者，不仅在其艺术领域是如此，而且在语言领域也是如此。他不仅有运用而且有重铸和更新语言使之形成新的样式的力量。意大利语、英语和德语在但丁、莎士比亚和歌德死时与他们生时是不相同的。这些语言由于但丁、莎翁和歌德的作品经历了本质性的变化，这些语言不仅为新的词汇所丰富，也为新的形式所丰富。”② 这结论同样适合

① 罗伯特·N·威尔逊：《艺术家的人格》，见阿恩海姆等著，周宪译：《艺术的心理世界》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 242 页。

② 卡西尔：《语言与神话》，三联书店 1988 年版，第 142 页。

于世界其他民族。我国汉民族语言的丰富与发展，同样离不开施耐庵、曹雪芹、鲁迅、老舍等文学大师们的创造与推动。

由于语言在文学作品诸要素中无可比拟的重要性，所以，深入、系统地探索文学语言，建立起文学语言学这门新学科，不仅在学术领域具有开拓性和创新性，能拓展文学研究领域新的思维空间；而且能够帮助广大文学爱好者，从文学语言的角度深入认识文学的本质特征，认识文学区别于其他艺术门类的特殊性，了解文学创造的特点和规律，更好地去鉴赏和享受文学艺术的美。尽管“文学仅仅占据了整个语言地图的一隅之地，而我们有理由认为这是一块不同寻常的宝地”。[①]

四

本书主要探讨狭义的文学语言，即以文学作品语言作为研究对象。建构文学语言学这门新学科，是人类理论界的一项集体的、公众的、社会的事业，需要许多学者付出锲而不舍的艰苦劳动和长远努力，才能使之逐渐形成完整的体系和科学的原理，使之步人成熟的境地。本书探讨了文学语言学涵盖的几个主要的论题，但还不能建构起完整、系统的学科体系，只是试图粗线条地勾勒出“文学语言学”的理论框架，为这一新学科的建设贡献一份绵薄之力。基于此，本书的总体结构安排和主要内容如下：

全书由导论和七章组成。

导论：重点梳理了文学语言学前学科时期与准学科时期中外研究者的研究脉络与理论建树；阐述语言在文学作品诸要素中无可比拟的重要性；论证建立和发展文学语言学这门新学科的内在合理性与科学必然性。

第一章文学语言观念：绘出文学语言观念发展变化的图式，是

① 雷蒙德·查普曼著，王士跃等译：《语言学与文学》，春风文艺出版社1988年版，第7页。

文学语言学研究的前提与起点。本章通过评析20世纪西方语言论文论派的文学语言观念；描述20世纪中国文学语言观念的演进历程；剖析新潮作家对文学语言的探索与实践，显示出文学语言观念发展变化的轨迹和趋向。

第二章文学语言的性质：意在说明文学语言作为一种艺术符号具有哪些本质特性。本章从讨论符号与语言、语言与文化入手，考察和认识文学语言具有的深厚文化内涵；然后运用比较的方法，对文学语言与非文学语言、文学语言与其他艺术语言的异同做出分析；又通过对文学语言与艺术表现问题的深入阐述，进一步说明文学语言独具的性质。

第三章文学语言的结构与特征：由表及里地分析了文学文本构成的三个层次和文学语言的审美特征，着力从情境性、变异性、暗示性、独创性四个方面，深入探寻了文学语言的言语规律和深层特征。

第四章文学语言的类型：根据文学语言自身固有的特性和功能，按照“三分法”把文学语言区分为三种类型；进而从叙述学和抒情学等多个视角，分别透析叙事性文学语言；抒情性文学语言；影剧性文学语言。

第五章文学语言的形式美：逐一论述了文学语言的节奏美、色彩美、造型美这三个重要的审美范畴。意在从文学语言的外在形态所呈现出来的审美属性上，展示文学语言独特的审美风采。

第六章文学语言的风格：阐发文学风格的语言特质；在列举前人给风格建立的种种分类模型后，把主要的文学语言风格类型归纳为两两相对的五组十种，并做出理论联系实际的具体分析；再从主客观两个方面探讨文学语言风格的成因。

第七章文学语言的接受：这是文学语言学研究不容忽视的重要内容，因为，只有把文学语言这一审美客体与作为主体的读者的语言接受联系起来考察，才能使文学语言研究落到实处，并获得合理

的归宿。本章先是分析了文本对象与接受主体各自的特点；接着便从诸多心理要素入手，阐述文学语言接受的心理机制；最后论及文学语言接受的三个特征，即有限与无限、正读与误读、可言与不可言。

在对上述论题的阐述中，本书力求深入而富有新意。

文学语言是一种内蕴非常丰富的研究客体，文学语言符号承载着社会、历史、文化、习俗、心理、艺术、审美等多种信息，它与人类历史的演进、社会文化的语境相生相伴，它与作家的创作和读者的接受有着不可分割的联系。文学语言自身具有的这种丰富多面的性质，就决定了文学语言学的研究方法应采用多学科渗透、融合和多角度考察、透视的综合方法，以多学科的交叉研究代替就语言面论语言的现象分析，才能全面认识和把握文学语言的性质与风貌。如果只是单独运用传统的社会学、心理学的方法或现代本体论的方法去研究文学语言，就会造成片面的认识，出现偏颇的弊端。所以，在研究方法上，本书赞同并采用了综合法，合理地吸收和消化语言学、符号学、文艺学、哲学、美学、文化学、社会学、心理学、阐释学等多学科领域的新成果，全方位、多视角地由外及内地审视和分析文学语言。同时，注意宏观论析与微观实证的结合，坚持理论与文学创作实际的紧密结合，以具体丰富的文学作品语言为例，深入分析研究，阐述理论见解，引导读者全面认识文学语言的性质、地位、功能、特征等，从而通过文学语言感受文学具有的迷人的艺术魅力。

目 录

序…………………………………………………………………… (1)
导 论…………………………………………………………………… (1)
第一章 文学语言观念…………………………………………… (1)
一、20世纪西方语言论文论派的文学语言观念 ………… (1)
（一）俄国形式主义对文学语言的阐发 ………………… (3)
（二）英美新批评派的文学语言分析 …………………… (9)
（三）现代结构主义对文学语言观念的拓展…………… (16)
二、百年中国文学语言观念的演进 ……………………… (23)
（一）以文言为根本到以白话为正宗…………………… (24)
（二）由大众化走向多元化的语言形态………………… (28)
（三）从载体论到本体论的观念转变…………………… (33)
（四）全面认识汉语的特性，确立“创造汉语言
文学”的观念……………………………………… (38)
三、新潮作家对文学语言的探索与实践 ………………… (40)
（一）在对汉语形式美的发掘中，凸现作家鲜明的
审美个性与情调………………………………… (41)
（二）创造性地运用各种修辞方法，表达独特的情感
体验……………………………………………… (45)
（三）通过“反常化”表现手法，追求陌生化的审美
效果……………………………………………… (49)
第二章 文学语言的性质 ………………………………………… (58)
一、符号·语言·文化 ……………………………………… (58)
二、文学语言与非文学语言 ……………………………… (64)

三、文学语言与艺术表现 …………………………………… (73)
(一) 艺术情感、意象的语符化之难………………………… (73)
(二) 审美意象语符化的途径………………………………… (78)
四、文学语言与其他艺术语言 ……………………………… (99)
第三章 文学语言的结构与特征………………………………… (108)
一、文学语言的文本结构……………………………………… (108)
(一) 语言符号层 …………………………………………… (112)
(二) 文学形象层 …………………………………………… (120)
(三) 审美意蕴层 …………………………………………… (122)
二、文学语言的表层特征……………………………………… (125)
(一) 形象性 ………………………………………………… (125)
(二) 情意性 ………………………………………………… (129)
(三) 多样性 ………………………………………………… (132)
(四) 音乐性 ………………………………………………… (136)
三、文学语言的深层特征……………………………………… (138)
(一) 情境性 ………………………………………………… (138)
(二) 变异性 ………………………………………………… (141)
(三) 暗示性 ………………………………………………… (145)
(四) 独创性 ………………………………………………… (149)
第四章 文学语言的类型………………………………………… (154)
一、叙事性文学语言…………………………………………… (155)
(一) 叙述者及叙述者语言 ………………………………… (157)
(二) 叙事的策略 …………………………………………… (166)
(三) 人物语言的表达形式与特点 ………………………… (175)
二、抒情性文学语言…………………………………………… (181)
(一) 文学与抒情 …………………………………………… (181)
(二) 文学抒情的语言表达方式 …………………………… (185)
(三) 文学抒情的语言策略 ………………………………… (192)

三、影剧性文学语言……………………………………（201）
（一）影剧性文学语言的形态 ……………………………（203）
（二）影剧性文学语言的主要特点 …………………………（211）
第五章　文学语言的形式美……………………………（220）
一、文学语言的节奏美……………………………………（220）
（一）节奏的概念及其特性 ………………………………（221）
（二）文学语言节奏的主要构成要素 ……………………（224）
（三）文学语言节奏的审美作用 …………………………（232）
二、文学语言的色彩美……………………………………（235）
（一）色彩语言的表现性 …………………………………（236）
（二）色彩语言的符号象征性和情感象征性 ……………（240）
（三）色彩词的言语义的成因 ……………………………（247）
三、文学语言的造型美……………………………………（252）
（一）汉文字的图像感和形象性 …………………………（253）
（二）文学作品的外在造型美 ……………………………（255）
第六章　文学语言的风格………………………………（268）
一、文学风格的语言特质…………………………………（268）
二、文学语言风格的类型…………………………………（277）
（一）风格的分类 …………………………………………（277）
（二）文学语言风格的类型 ………………………………（280）
三、文学语言风格的成因…………………………………（305）
（一）形成语言风格的主观因素 …………………………（305）
（二）形成语言风格的客观因素 …………………………（314）
第七章　文学语言的接受………………………………（323）
一、文本对象与接受主体…………………………………（324）
（一）文本对象的特点 ……………………………………（324）
（二）文学审美中的接受主体 ……………………………（331）
二、文学语言接受的心理机制……………………………（340）

（一）感觉知觉与话语接受 …………………………… (341)
（二）想象联想与话语接受 …………………………… (345)
（三）情感体验与话语接受 …………………………… (350)
（四）理解领悟与话语接受 …………………………… (355)
三、文学语言接受的特征…………………………… (360)
（一）有限与无限 …………………………………… (360)
（二）正读与误读 …………………………………… (363)
（三）可言与不可言 ………………………………… (366)
主要参考文献…………………………………………… (370)
后　　记………………………………………………… (377)

第一章　文学语言观念

文学语言观念，即对文学语言的认识、思考和看法。了解文学语言观念的发展、变化，是研究文学语言学的前提，因为“观念”是人类实践活动的产物，它一经形成并被实践者所掌握，便会对后来的实践活动发生指导性的作用。文学语言观念并不是孤立的现象，它和其他事物一样，都是“许多规定的综合，因而是多样性的统一”[①]。自古至今，文学语言观念在中西方有着不同的发展演变史，随着人类文学实践活动的不断进步，文学语言观念也会随之出现新的变异与更新。本章没有足够的篇幅对中西方语言观念的发展史做出全面的历时性描述，只是选择了三个重要论题，通过评述20世纪西方语言论文论的文学语言观念，描述百年来中国文学语言观念演进的发展轨迹，以及中国新潮作家对文学语言的探索与实践，从中见出文学语言观念演变的历程，了解当今文学语言观念发展变化的新趋向。

一、20世纪西方语言论文论派的文学语言观念

西方哲学界在20世纪发生的意义深远的语言学转向，使得代表人类精英文化的三个主要领域哲学、语言学和文学，齐头并进且相互影响地开展了一场语言革新。这场强大的革新思潮使人类的语言观念发生了根本性的变化：“语言不再是单纯的载体，反之，语言是意识、思维、心灵、情感、人格的形成者，语言并非人的驯服工具，语言是人类认知世界与自己的框架，语言包括逻辑，而不受

① 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第103页。

逻辑的局限。语言之根在于无意识之中，语言在形成‘可见的语言’之前是运动于无意识中的无数无形的踪迹（一种能）。语言并不听从于某个人的意志，语言是一个种族自诞生起自然的积累，其中有无数种族文化历史的踪迹，它是这个种族的历史的地质层。只要语言不死，其记载的、沉淀的种族文化也不会死亡。”[①] 语言从理性的工具被提升到人的生存的本体世界的层次，用语言消融掉主体和客体的区别。这是从方法论到世界观、从认识论到本体论的重大转变。这一转变不仅导致了20世纪西方人文科学对哲学传统的反思和批判，而且也使作为语言主体的人，获得了一定的自由和解放。

昔日备受冷落的语言为何被提升到如此重要的地位？语言哲学为什么能在20世纪获得如此重大的进展？自然，“语言学转向”的因素是复杂多样的，但根本原因是20世纪西方社会、思想、文化的新变化与新发展使然。20世纪以来，西方社会的物质生产、科学技术出现了突飞猛进的发展，这既为语言表达方式的进一步发展奠定了丰富的物质基础，而且也大大拓展了语言概念的含义。书刊、报纸等印刷物的无比丰富，显示着印刷语言的无穷魅力，而电脑多媒体和网络技术的发展，使人类进入高速传播的信息社会，由此大众传媒语言则成为备受青睐的新宠，电子出版物、数字化图书馆、网络数据库等成为人类创造的新的文化载体。这一切都预示着一个新的语言时代的到来。正如法国当代语言学家海然热所言：“不管公元2000年为人类准备的是怎样的未来——其开端倏然间已经逼近——我们完全可以认为，本世纪最后这些年代堪称实实在在的语言时代，正如说这是一个在宇宙、机器人、原子或遗传学等方面均有重大发现的时代一样。……本世纪最后25年，人类已经没

① 郑敏：《语言观念必须改革》，见《文学评论》1996年第4期。

入词句的汪洋大海当中。”[1]

受“语言学转向”这一现代哲学思潮的影响，20 世纪西方语言论文论得以空前的发展，文学研究呈现出两个重心的转移，即由作者为研究重心转向以作品研究为重心；由外在研究为重心转向以内在研究为重心。他们所谓的外在研究是指传统的历史文化心理研究，即根据文学作品产生的社会背景、作者生平、读者所获得的心理印象去解释文学。他们主张的内在研究，则是指对文学形式因素及其关系的研究。他们认为文学的外在研究是非文学的，永远不可能解决分析和评价等文学批评问题，文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品。在上述主张的影响下，语言问题便成为文学研究的中心议题，文学语言研究由传统文论的弱项渐成备受青睐的强项，各家各派运用不同方法、从不同角度，阐述自己的文学语言观念，为人们展示出文学语言研究的新视界，其中俄国形式主义、英美新批评和现代结构主义，以其对文学语言的格外关注和深入细致的分析，代表着 20 世纪西方文学语言观念的主要趋向。为了进一步探讨问题，有必要对上述学派的主要文学语言观念作一个简略的历史回顾与评析。

（一）俄国形式主义对文学语言的阐发

俄国形式主义是 1914 年至 1930 年在俄罗斯出现的一种文学批评流派。这一流派的兴起，为 20 世纪的文艺理论带来了崭新的气象，它以极大的理论魄力冲破传统文艺学中的种种陈规旧框，开辟出一片文艺学研究的新天地。这一流派的主要团体为“莫斯科语言学小组”和彼得堡的“诗歌语言研究会”，其成员是一批从事文学和文学史研究的青年学者，他们都重视从语言学角度研究文学，其重要的理论观点如下：

---

① 海然热著，张祖建译：《语言人——论语言学对人文科学的贡献》，三联书店 1999 年版，第 3—4 页。

1. 文学科学的对象——文学性

俄国形式主义的理论革命始于对文学研究对象的界定。他们认为如果要建立一门独立的文学科学，必须首先界定文学之所以为文学的独特的研究对象。他们从探索文学区别于其他科学的独特性入手，提出了有别于传统文学理论的新观点。在雅各布森的《现代俄国诗歌》中，对文学学科的研究对象做了明晰的阐述："文学科学的对象不是文学，而是'文学性'，也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过，直到现在我们还是可以把文学史家比做一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓起来。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治、哲学，无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技，而不是文学科学，仿佛他们已经忘记，每一个对象都分别属于一门科学，如哲学、文化史、心理学等等，而这些科学自然也可以使用文学现象作为不完善的二流材料。"[①] 在雅各布森看来，任何一门科学都应该有其独立的研究对象，否则，就难以与其他科学相区别。要使文学成为一门独立的系统科学，就必须首先弄清文学区别于其他科学的独特性，这种独特性即文学性。那么，文学作品的文学性又是什么呢？雅各布森认为，既然文学可以表现各种各样的题材内容，文学作品的文学性就不在内容，而在语言的运用和修辞技巧的安排组织，也就是说文学性仅存在于文学作品的语言形式之中。

雅各布森作为一名语言学家，在早期的研究中提出"文学性"这一概念之后，始终努力从语言学的角度来说明文学性。他认为，文学作品首先是作为一种独特的语言现象存在的，无论是语言学家还是文艺学家，都要以此作为研究的出发点。语言的本质是诗，语言起源于诗歌，发生学的先在性决定了语言的诗性本质。诗歌语言

① 茨维坦·托多洛夫编选，蔡鸿滨译：《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 24 页。

原则是语言学最重要的原则。因而，诗学始终是他从事语言学研究的一个试验场。在他看来，诗歌语言不是表达作者思想感情的工具，也不是再现模仿现实的工具，而是独立自足，具有自身价值的。他指出："如果说，造型艺术是具有独立价值的视觉表现材料的形式显现，音乐是具有独立价值的音响材料的形式显现，舞蹈是具有独立价值的动作材料的形式显现，那么，诗便是具有独立价值的词、（或者像赫列勃尼可夫所说的那样）独立的词的形式显现。"[①] 他的意思是，诗的本质不在指称、叙述外在世界的事物，而在具有表达目的的诗学语言（词）的形式显现。这样，在俄国形式主义那里，诗歌的语言获得了前所未有的地位。

二元对立及其相关变异性原理，是雅各布森语言学诗学观的核心概念。在诗歌语言中，重音音节与非重音音节，长音音节与短音音节、响亮与重浊、开口与闭口、轻辅音与重辅音……等等，常常成双成对，交替出现，既对立而又相互转化。通过这类现象的观察，雅各布森提出了"相关变异性"这一重要概念，揭示出音位中各种二元对立因素及其相互转化的规律。他还把本是两种普通修辞方式的隐喻和转喻看做是语言的二元对立的典型模式，并以此来区分 19 世纪现实主义与浪漫主义。他认为，在一般的现实主义作品中，转喻结构居支配地位。这类作品注重情节的叙述，环境的描写，通过转喻来表现人物与环境的关系，主要是指向环境。而浪漫主义作品则以隐喻为主导，它们尽可能地把要表达的意义隐含在诗的字里行间，让读者自己去品味、去赏析。实践证明，对于小说和诗歌分析而言，这也是一个有益的视点。

2．文学创作的手法——陌生化

文学的陌生化效果，古已有之。所谓传奇志怪、拍案惊奇等都是强调作品违反常态生活的新与奇，别林斯基也曾把文学人物称之

① 托多洛夫著，王东亮等译：《批评的批评》，三联书店 1988 年版，第 3—4 页。

为"熟悉的陌生人"。但是，把陌生化作为文学创作的原则、手法，提到理论高度加以认识，则是俄国形式主义的主要代表什克洛夫斯基。他在批判艺术即形象思维时，曾有一段关于艺术的名言："艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式；而对象本身并不重要。"① 在这段话里，什克洛夫斯基谈到了艺术的目的、艺术的技巧以及艺术是什么等重大问题，其中"陌生化"概念的提出则强调了艺术感受性和日常生活的习惯性格格不入。

什克洛夫斯基认为，人对某些事物数次感受之后，便会逐渐形成对这些事物的感知觉定势，经常面临自动化，产生机械性，对事物的各种具体特性就会视而不见，变得熟视无睹。为了摆脱这种机械性，打破自动化，让人重新关注自己周围的世界，就需要使事物不断地以崭新的面貌出现于人面前。同理，文学作品要具有艺术魅力，就要借助陌生化的手法对所描绘的对象进行艺术加工和处理，使本来熟悉的对象变得陌生起来，使读者产生新鲜感，并在欣赏过程中感受到艺术形象的新奇独特。

在什克洛夫斯基的陌生化理论中，文学语言是实现陌生化过程的重要条件与保证，也就是说文学陌生化的前提是语言陌生化。他认为，文学语言与日常语言既有联系又有区别，日常语言是文学语言的直接来源，文学语言是在日常语言基础上的一种升华。日常语言要成为文学语言，必须经过艺术家的扭曲、变形或陌生化。在论及诗歌语言陌生化时，什克洛夫斯基认为，"诗歌的目的就是要颠倒习惯化的过程，使我们如此熟悉的东西'陌生化'，'创造性地损

---

① 转引自朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社1997年版，第45页。

坏'习以为常的、标准的东西，以便把一切新的、童稚的、生气盎然的前景灌输给我们。"[①] 因此，诗里的夸张、比喻、婉转说法，诗中常用的古字、冷僻字、外来语、典故、为本身就是意义的要素而运用音响等，无一不是变习见为新知、化腐朽为神奇的"陌生化"手法。在什克洛夫斯基看来，经过陌生化处理的文学语言，不负载一般语言的意义，丧失了语言的社会功能，而只有"诗学功能"。

"陌生化"是什克洛夫斯基也是俄国形式主义独创性的概念，它标志着俄国形式主义对形式主体的高扬。尽管他们未能对这一概念全面细致地阐述，但什克洛夫斯基及其同伴们那些贯穿在其艺术理论著作中的敏锐的发现和睿智的见解，已表明他们所坚持的不同于传统的文学观：文学的语言不是指向外在现实，而是指向自己；文学不是生活的模仿或反映，而是生活的变形。因此，什克洛夫斯基宣称："艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。"[②] 以突出文艺自身的本质和其内部规律。这里，过分强调文学的形式与手法，过分夸大艺术与现实的本质差异，显然失之偏颇。但是他们对文学作品的语言、结构等形式特点和功能的深入探讨，又是极为有益的。俄国形式主义对文学语言的重视，以文学语言与日常语言的区别为重要的出发点进行文学理论研究，开辟了本世纪文学研究的一个新领域，即从语言学角度切入文学研究，从而使语言学与文学联姻，使当代西方文学研究发生了划时代的变化。美国新批评代表人韦勒克、沃伦在其著名的《文学理论》一书中，对俄国形式主义的文学作品研究的新观念、新方法曾给予高度评价，他们指出："建立在对现代文学的形式做大范围综述基础上的一些新方法正在被引入文学研究中。……特别精彩的还有俄国的形式主义者及其捷克和波兰的追随者们倡导的形式主义

---

① 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第61页。

② 转引自张隆溪：《二十世纪西方文论评述》，三联书店1986年版，第80页。

研究法。这些方法给文学作品的研究带来了新的活力，对此我们仅仅开始有了正确的认识和足够的分析。”[①] 这说明，俄国形式主义对20世纪文学作品理论的形成与发展，具有十分重要而深远的影响。

3. 文学文本的意义与文学语言、形式的不可分离性

在俄国形式主义文论中，形式、材料等概念被广泛地运用，在这些概念中蕴含着文学文本的意义与文学语言、形式不可分离的思想。俄国形式主义对形式有着自己独特的理解。在他们那里，形式包含着两种含义，一是一些抽象的法则、程式，如作品情节、结构的构成规律等；二是指具体的文学作品。在他们眼里文学就是形式，是文学作品整体，其形式概念包含了内容形式二分论者所说的形式和内容因素。由于把内容作为形式的一个组成要素来看待，认为内容是形式创造的结果，因而俄国形式主义强调形式与内容的不可分离性。日尔蒙斯基在《诗学的任务》中说：“艺术中任何一种新内容都不可避免地表现为形式，因为，在艺术中不存在没有得到形式体现即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何形式上的变化都已是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么空洞的形式就是不可思议的。所以，这种划分的约定性使之变得苍白无力，而无法弄清纯形式因素在艺术作品的艺术结构中的特性。”[②] 日尔蒙斯基在强调形式与内容的密切联系的同时，指出传统二元论的危害，它不仅容易使人用“什么”与“怎么”来肢解活生生的作品，以为内容是主旨，形式如器皿，它里面注人的液体便是故有不变的内容；而且还把形式与内容分割为两部分，内容被视为可脱离形式单独存在并处于支配地位的某种东西，而形式则被视为包裹内容的衣裳。这样，形式必然被置于无足轻重的地位，当作一种可有可无的装饰，成为可随意剥离的“外

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第146页。
② 方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店1989年版，第211—212页。

壳”。

俄国形式主义对传统二元论的发难，虽然有某些过激提法和不科学之处，受到许多文论家的激烈批判，但在俄国和后来的前苏联，不少文学理论家还是承认艺术内容是艺术形式所建构的，二者是不可剥离的。俄国形式主义对文学作品形式与内容的论述，对形式的构成元素与其构成方式的探索，大大深化和发展了形式与内容关系的研究，引领人们从一个新的角度来看待二者的关系，同时它架起了文艺学与语言学的桥梁，为当代文学语言学研究的发展提供了动力和理论基础。

（二）英美新批评派的文学语言分析

英美新批评是20世纪最有影响的文学理论流派之一，是文学作品中心主义最积极的倡导者。它把作品当作一个独立的、完整的、自在自足的系统，专注于作品内在结构及语言的探讨，在20世纪30年代到50年代该派发展的鼎盛时期，对诗歌文体及文学语言的研究方面，取得了许多成果，值得后人研究和借鉴。

1. 诗歌语言与科学语言

新批评派从一开始就注意把文学与其他文体，尤其是科学文体作严格的区分，不少批评家都对诗歌语言与科学语言做过分析与阐述，试图通过揭示这两种语言之间的差别，廓清文学与科学之间的本质区别。新批评的直接开拓者英国美学家瑞恰兹认为，诗歌语言是一种建立在记号基础上的情感语言，而科学语言则是一种符号语言；诗歌语言关注的是所唤起的情感或态度的性质，而科学语言则注重符号化的正确性和指称的真实性。因此，科学的陈述只是为了传达信息，并不关心情感效果，这样，科学的陈述必须严格遵守逻辑规则，具有可验性。而诗歌的陈述则是一种“非指称性伪陈述”。瑞恰兹说：“显然大多数诗歌是由陈述组成的，但这些陈述不是那种可以证实的事物，即使它们是假的也不是缺点，同样它的真也不

是优点。"[1] 这说明诗歌陈述的目的是表达作者的情感，它所追求的不是科学意义上的真实，而是情感意义上的真实性。能使读者产生情感上的认同与共鸣，便达到了诗歌陈述的目的。瑞恰兹通过揭示文学语言的基本特征，使我们看到了艺术真实与科学真实的本质区别。

新批评中最活跃的人物克利安思·布鲁克斯也深入探讨过诗歌语言与科学语言的不同，他在《释义误说》一文中指出："科学的术语是抽象的符号，它们不会在语境的压力下改变意义。它们是纯粹的（或者说渴望它们是纯粹的）语义；它们事先就被限定好的。它们不会被歪曲到新的语义之中。可是哪儿有能包含一首诗的用语的词典呢？诗人被迫不断地再创造语言，这已是一句老生常谈。正如艾略特所说，他的任务就是'使语言脱臼进入意义'。而且从科学词汇的观点看，这正是诗人所起的作用：因为从推理上考虑，理想的语言应该是一词一义，并且词和义之间的关系也应该是稳定的。但诗人使用的词却必须包孕各种意义，不是不连续的意义碎片，而是有潜在意义能力的词，即意义的网络或意义的集束。"[2] 在他看来，科学语言的语义单一而固定，不受语境的干扰。而诗人所使用的词则是具有各种潜在意义能力的词，且语义复杂，这就迫使诗人不断地创造语言，即通过使语言脱臼探索语言的潜在意义。在《悖论语言》一文中，布鲁克斯又强调："科学的趋势必须是使其用语稳定，把它们冻结在严格的外延之中；诗人的趋势恰好相反，是破坏性的，他用词不断地在互相修饰，从而互相破坏彼此的词典意义。"[3] 这又进一步阐明了诗歌语言与科学语言的不同，强调诗歌语言是通过破坏词典意义而获得新的意义空间。正是在两种语言的比较中，新批评派突出和强化了文学语言的特性。

---

① 瑞恰兹：《文学批评原理》，英文，伦敦1928年版第215页。
② 赵毅衡选编：《"新批评"文集》，百花文艺出版社2001年版，第227页。
③ 赵毅衡选编：《"新批评"文集》，百花文艺出版社2001年版，第360—361页。

2. 语义理论的拓展

新批评派在方法论上之重视语言，超过任何形式主义。他们借用语言学的一个分支——语义学的分析方法来分析诗歌语言，促使文学语言的研究由浅层次的研究进入深层次的研究。

在新批评派中，系统地运用语义学研究文学的主要代表当属瑞恰兹，他在1936年出版的《修辞哲学》一书中把语义学系统地应用于文学批评，并提出要建立一种不同于传统修辞学的文学修辞学。他的语义学研究的核心是语境理论。瑞恰兹对语境的理解既包含了传统对这个概念的一些规定，又有自己对这一概念的进一步拓展。语境一词传统的理解是指某个词、句或段与它们的上下文之间的联系，正是这种联系确定该词、句或段的意义。瑞恰慈从两个方面对语境作了拓展：一是认为语境可以扩大到包括与所要诠释的对象有关的某个时期的一切事情；二是认为语境是表示一组同时复现的事件的名称，这组事件包括我们可以选择作为原因和结果的任何事件以及所需要的种种条件。瑞恰兹以十分开阔的理论视野，为语境一词增添了新的含义。

瑞恰兹认为，语境对于理解词汇的内在含义十分重要。他说，词汇意义的功能“就是充当一种替代物，使我们能看到词汇的内在含义。它们的这种功能和其他符号的功能一样，只是采用了更为复杂的方式，是通过它们所在的语境来体现的。”① 在瑞恰兹看来，一个词的意义就是“它的语境中缺失的部分”②，也就是这个词语顶替的部分。他进而指出，要指实这个被顶替的部分是困难的，因为在文学作品中，语词的意义有着多重性，精妙复杂的复义现象比比皆是，“如果说旧的修辞学把复义看作语言中的一个错误，希望限制或消除这种现象，那么新的修饰学则把它看成是语言能力的必

---

① 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第332页。
② 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第337页。

然结果。”[1] 由此看来，他倡导的“新修辞学”实际上是一种文学语义学，因为“复义”现象主要出现在文学语体中。在对语词“复义”现象的研究中，他指出，复义实际上是有系统的，一个词所包含的不同意义在很大程度上是相互关联的。复义的系统性可以极大地增强文学作品，尤其是诗歌语言的艺术表现力。他还指出区分文学作品中语词的复义现象与非复义现象的惟一方法就是依靠语境的检验。他的这些论述都在不同程度上深化了语境理论。

在瑞恰兹系统地阐述语境理论之前，他就启发学生燕卜荪写出了《复义七型》一书。此书列举了200多首古典诗歌或散文的丰富例证，证明意义复杂多变的语言是诗歌的强有力的表现手段。该书一问世，便在西方文学界引起了巨大的反响，使人们对文学语言的研究获得了新的认识。在燕卜荪看来，复义是指“任何语义上的差别，不论如何细微，只要它使同一句话有可能引起不同的反应。”[2] 燕卜荪用语义分析方法研究文学语言的特征，经过细致地分析归纳，把文学中的复义现象分为七种类型。他的分类虽说不够严谨，漏洞较多，然而在为复义现象正名的同时，却充分肯定了它的审美价值，这正是燕卜荪的一大功绩。燕卜荪对复义现象的研究就是用语义分析方法剖析文学语言的多义性，恰是这种多义性造成了文学语言语义上的朦胧。他认为，复义的性质含有两层意思：一是表明“一个词可能有几种显然不同的意义；有几种意义彼此关联；有几种意义需要它们相辅相成；也有几种意义或是结合起来，为了使这个词表达出一种关系或者一个过程”。[3] 这就是说，一个词有多种意义，这多种意义之间的关系又是复杂多样的。二是指复义还包含着这样一种理解，即就某种意义而言，所有的词语都是一个多重意义的整体。无疑，燕卜荪对于复义现象的理解与阐释，揭示了文学

① 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第339页。
② 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第344页。
③ 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第350页。

语言内涵的丰富性。对于复义在文学作品中的作用，燕卜荪认为复义的运用能使作品的表现力达到相当完美的程度，它可以使语言的活动方式中潜在的意义得以充分地发挥。由于语词的潜在意义要比可能写出的要丰富得多、重要得多，因此复义的运用，可使作品内容更丰富，审美表现力更深刻，艺术效果更强烈。燕卜荪对复义问题的系统研究及获得的累累成果，既是他本人，也是新批评派对文学研究所做出的最重要而持久的贡献之一。

3. 语象研究的深入

新批评派把文学作品作为一个独立自足的对象加以研究，在研究中又特别重视语言技巧分析，尤其是对比喻、象征、反讽、悖论等各类语象作过极为深人细致的探讨，提出了一些有价值的理论。

在历史上，文论重视语象的程度是有变化的。在 16 至 18 世纪，语象只是作为一种文字修饰，附属于诗所阐明的理性思想。到了 19 世纪初开始的浪漫主义时期，语象才得到重视，谢林、柯尔律治、济慈等人把语象，即诗中具体感觉的描写，当作诗的核心。直到现代派占主导的时期，语象的地位进一步提升，被视为诗的灵魂。最为典型的说法是庞德留下的一句名言：“一生中能描述一个意象，要比写出成篇累牍的作品好”。[①] 从此，诗歌语象便成为众多文论家热衷探讨的课题。

在诗歌语象的研究方面，新批评派取得了不少创新性的成果。高度重视比喻，尤其是隐喻，是新批评派语象研究的一大特色。瑞恰兹认为，传统的修辞学对比喻的分析过于粗略，他把比喻所涉及的两个事物分别命名为喻旨（tenor）和喻体（vehicle），并从语义上来区分两者。他提出要使比喻有力，就需要把非常不同的语境联在一起，用比喻做一个扣针把它们扣在一起。维姆萨特很赞成他的观点，也主张比喻的两极距离越远，则越有力量。他举例说，“狗

① 庞德：《论文书信选》，见朱立元主编：《二十世纪西方文论选》上卷，高等教育出版社 2002 年版，第 133 页。

像野兽般嗥叫”，这样的比喻就缺乏力量，因为它的两极：“狗”和“野兽”距离太近。而“人像野兽般嗥叫”，就比较生动；而“大海像野兽般咆哮”，就特别富于表现力，因为“大海”与“野兽”是“异质”的，喻旨和喻体两者距离远，组成的比喻结构，就会形成巨大的张力，令人感到新鲜异常，引人产生丰富的联想。新批评派还强调诗歌语言比喻的创造性，即诗歌语言比喻能发现事物新的方面。维姆萨特在分析比喻的各种机制时指出：“哪怕是明喻或暗喻的最简单的方式（‘我的爱人是红红的玫瑰’）也给了我们一种有利于科学的、特殊的、创造性的、事实上是具体的抽象。因为在比喻背后有一种两个类之间的相似性，这样就产生了更一般化的第三个类。这一类没名字，而且很可能永远没名字，只有通过比喻才能得到理解。这是一种无法表达的新概念。……诗的要点似乎在喻本和喻旨之外。”[①] 这就是说诗歌语言比喻中的喻本和喻旨能产生二者在独立状态下所不可能有的第三类，也就是新的概念和意义。而诗歌语言比喻的运用，目的正是为了产生新的意义。所以“在理解想象的隐喻的时候，常要求我们考虑的不是 B（喻体，vehicle）如何说明 A（喻旨，tenor），而是当两者被放在一起并相互对照、相互说明时能产生什么意义。强调之点，可能在相似之处，也可能在相反之处，在于某种对比或矛盾”。[②] 维姆萨特还指出比喻特有的力量离不开其特有的语境。经常被断章取义地从文本中抽出来使用的比喻最容易老化。反复被套用的比喻，由于脱离了其语境，就像被抛上岸来的鱼，就会失去生命力。新批评派的这些理论阐释，丰富和发展了传统的比喻理论。

英美新批评派对反讽、悖论、象征、含混等诗歌语言技巧，也有十分精到而深入的探讨。新批评式的反讽和悖论理论的主要阐述者是布鲁克斯。所谓反讽，即所言非所指，也就是一个陈述的实际

① 赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 295 页。

② 赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 403 页。

内涵与它的表面意义相互矛盾。布鲁克斯认为，在文学作品中，反讽是由于语词受到语境的压力造成意义扭曲而形成的所言与所指之间的对立的语言现象。反讽鲜明地表现出诗歌语言多义性的特征，承受语境压力的反讽，存在于任何时期、所有种类的诗歌中，因此，反讽成了诗歌语言最基本的原则，也是诗歌语言与科学术语的一个根本区别。反讽之所以具有这样的地位，布鲁克斯认为是由两方面决定的，一方面是由诗的“本体特征”所决定；另一方面，反讽又是文学语言这工具之不顺手所决定的，“诗人必须考虑的不仅是经验的复杂性，而且还有语言之难制性；它必须永远依靠言外之意和旁敲侧击，要把词新鲜地使用，这种张力关系始终存在。诗中文词的意义总要被语境的压力所扭曲。”[1] 布鲁克斯对文学作品中的悖论也做过细致的分析。悖论这种修辞格指的是表面上荒谬而实际上真实的陈述。在布鲁克斯看来“悖论正合诗歌的用途，并且是诗歌不可避免的语言。科学家的真理要求其语言清除悖论的一切痕迹；很明显，诗人要表达的真理只能用悖论语言。”[2] 从这一观念出发，他又扩展了悖论的使用范围，从诗歌语言扩展到诗歌结构，并把它作为诗歌区别于其他文体的一个基本特征。为了进一步阐明自己的观点，布鲁克斯还用“细读法”分析了华滋华斯的《西敏寺桥上作》和邓恩的《圣谥》这两首英国文学史上的名诗。他指出华滋华斯的这首诗写出了悖论情景，本是动荡不安而又肮脏的伦敦城，诗人在晨光熹微中却看到了它的沉睡、它的庄严、它的美。这种悖论的特征是“惊奇”（wonder），它是浪漫主义的典型风格。而邓恩的《圣谥》，贯穿整首诗的基本比喻就是一个悖论，因为邓恩把世俗认为是非圣洁的爱情当作神圣的爱来描写，使用的是悖论的“反讽”（irony）一面，这是古典主义，尤其是玄学派诗歌的典型风格。

---

① 赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第112—113页。

② 赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第354—355页。

尽管新批评派有着严重的致命伤，它过分强调文学的内部因素，而对文学的外部因素弃之不顾，割断了文学作品与作家、与文学传统、与现实生活的联系，存在着许多明显的缺陷。然而，新批评派对文学作品及其形式层面的高度重视，对克服19世纪传统文学批评忽视形式的意义方面，起了积极的作用。他们运用语义学方法对文学作品语言、结构所作的深入细致的分析研究，实际上是把文学语言的研究由宏观层次的探讨推进到微观层次的研究。他们专注于语言水平上的“细胞级语言形象”，其立足点是在语言分析上。正是通过对语境、语象等具体语言问题的细微、深入的研究，把文学语言的研究引向深入探索之域。

(三) 现代结构主义对文学语言观念的拓展

现代结构主义是20世纪文艺学中一支强大的、具有广泛影响的重要流派。就其历史的发展阶段而言，有20年代捷克的布拉格学派、60年代的法国学派和前苏联的莫斯科——塔尔图学派。结构主义文论继承俄国形式主义、英美新批评派注重文学文本的客观分析的科学主义传统，并使这种传统发展到极致。他们围绕文艺的特性这个问题，特别是文学作品的语言艺术特性这个中心问题，把现代语言学的成果引进文艺学，突出了既往文学研究所忽视的某些方面，鲜明地提出了新的研究角度、新的研究领域和新的研究方法。

现代结构主义文论源于索绪尔语言学。费尔迪南·德·索绪尔是瑞士语言学家，但他的声名和贡献却远远超出了语言学界。他的代表著作《普通语言学教程》，是他的学生们根据他讲授的普通语言学的讲稿整理而成，并于1916年正式出版的。该书对语言研究的革命性贡献在于否定了语言是实体，提出了语言是关系的观点，主张语言学是由一系列二元对立的关系（语言与言语、内部与外部、声音与文字、能指与所指、共时与历时、句段与联想等等）构成

的，研究语言就是要研究这些关系。他扬弃了古典语言学派的历史比较语言学的研究方法，将语言看做一个处于一系列结构关系中的符号系统，并且描述和论证了这个系统的基本特征，进而提出了新的语言观念。索绪尔说："语言是一种表达观念的符号系统"[①] 这一系统由语言符号组成，任何语言符号都是由能指和所指构成的，他用所指和能指分别代替概念和音响形象。两者之间的联系是任意的，即约定俗成的。为了进一步阐明他的观点，还特别提醒说："语言符号连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象。后者不是物质的声音，纯粹物理的东西，而是这声音的心理印迹，我们的感觉给我们证明的声音表象。"[②] 这样，语言就是与外在事物无关的符号系统。在这个系统中，只存在符号之间的差异，单个符号只能在与其他符号的关系中去获得意义。由此可知索绪尔的这一语言符号系统是一个封闭的、独立自足的价值系统。

索绪尔把人的言语活动分为语言和言语两部分。他认为言语活动中社会性的和系统的部分是语言（langue）；而个别人在语言符号系统内的言语行为则称之为言语（parole）。对这两者的区别，"索绪尔自己的类比是：犹如称为'象棋'的那套抽象的规则和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间不同。象棋的规则可以说是高于并超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘比赛中的各棋子之间的相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样。语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。然而，假如离开了言语提供的各种表现，它便失去了自己的具体的存在。"[③] 索绪尔区分语言与言语，就突出了语言系统的结构性质，确认任何具体言语都没有独立自足的意义，它们能表情达意，全有赖于潜在的语言系统起作用。这便成了结构主义文

① 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第37页。
② 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第101页。
③ 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第11—12页。

论家寻求文本的内在结构的出发点。

继语言与言语的区分后，索绪尔又对语言学进行了共时与历时的区分。“共时语言学研究同一集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系。”“历时语言学，相反地，研究各项不是同一集体意识所感觉到的相连续要素间的关系，这些要素一个代替一个，彼此间不构成系统。”[①] 索绪尔虽然承认历时语言学的价值，但他推崇的是共时语言学，他强调，“语言是一个系统，它的任何部分都可以而且应该从它们共时的连带关系方面去加以考虑。”[②] 强调语言的系统性，也就是强调其结构性。正是共时语言学的有关观点及其共时性研究方法，给包括结构主义文论在内的整个结构主义思潮以最广泛的影响，可以说结构主义是在索绪尔结构主义语言学模式影响下逐渐形成和发展起来的。

结构主义文论在整体上分为两个阶段，前一阶段是以雅各布森为代表的结构主义诗学，后一阶段是以巴尔特为代表的结构主义叙事学。结构主义文论是用索绪尔语言学模式来重新思考文学，在结构主义者眼中，文学与语言相类似，也有它的“语言”，就像索绪尔的语言制约着所有的言语行为一样，文学“语言”也制约着所有的文学“言语”，即单个作家的创作。但是，与英美新批评注重对具体作品语言技巧的分析不同，结构主义文论研究的是抽象的使具体作品得以产生的作为系统规则的文学“语言”。因此，“结构诗学的对象不是文学作品本身：它是研究文学本身，即一种特殊类型的话语的特性。……结构诗学感兴趣的是作为文学事实的特殊标志的抽象特性——文学性这个特性。”[③] 而对叙事文学的研究，重点则是叙事语法和叙事逻辑等。

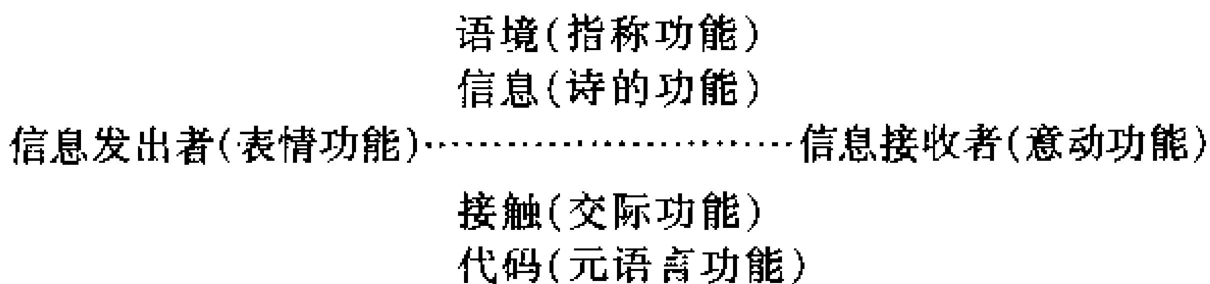
---

① 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 143 页。

② 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 127 页。

③ 托多罗夫《诗学》，见波利亚科夫编：《结构—符号学文艺学》，文化艺术出版社 1994 年版，第 36 页。

罗曼·雅各布森坚持用语言学的方法研究诗歌，诗学对他而言是语言学这个广阔领域的一部分。早期作为一位形式主义者，他曾提出“文学性”概念；后来作为一位现代结构主义语言学家，他又从语言功能上进一步研究诗歌，并创立了结构主义诗学。雅各布森在研究语言交际活动的背景上探讨诗歌的语言特点，并独具匠心地阐述了他的语言多功能观。雅各布森认为，任何特定的语言交际活动（即言语行为），如要能进行下去，就必须含有下列六大要素：一是信息发出者（说话人、编码人、诗人、叙述人等）；二是信息接收者（译码人、听者、读者）；三是语境（所指）；四是信息（特定陈述、文本）；五是接触（说话人与受者之间的物理和心理联系）；六是信码（系统、语言）。上述每一要素又都可用各种方法再细分下去。如在文学文本中，可以区分出作者和叙事者。叙事者本身也可再细分为多种“说话人”。与这六种言语要素相对应，存在着六种不同的言语功能：表情功能、意动功能、指称功能、诗的（审美）功能、交际功能、元语言功能。雅各布森的言语六要素及六功能说可图示如下：



这显然是对语言功能的共时性结构研究。这一研究成果说明，多数语言信息不只履行一种功能，而是同时行使多种功能，但在其中，必有一种功能居主导地位。如语境在交流中起主导作用时，语言的指称功能占主导地位；一旦信息本身起主要作用，诗的功能则占主导地位。当诗的语言具有诗的功能亦即审美功能时，它并不妨碍其他功能的存在。雅各布森说：“诗歌功能不是语言艺术的惟一功能，只是语言艺术的核心的、起决定作用的功能，在其他言语行

动中，它是第二位的、辅助性的成分。”[①] 由此，雅各布森把诗学看做是：语言中将诗的功能放在同其他语言功能的关系中来研究的部分。正因为诗的语言中除主要具有审美功能外，还具有多种其他功能，所以诗能通过这些功能而与诗之外的诸因素相关联，这就把文学与社会生活及其他方面紧密地联结起来，避免了使诗与社会生活分离的片面研究方法。他的语言结构功能论，给后人以深刻的启发与影响。

结构主义文论对于作者、读者、社会生活等方面关注甚少，它着重研究的是文学作品的层面，注重对作品结构做客观分析。由于叙事作品的结构比抒情作品的结构复杂，因此，以叙事文学作为主要研究对象则成为结构主义文论的一大特点。列维一斯特劳斯的神话分析，布雷蒙对叙事逻辑的研究，格雷马斯对结构语义学的探讨，托多洛夫的叙事理论和巴尔特的叙事文学结构分析等，共同建构出结构主义叙事学。他们提出的诸多理论观点，既引起了文评界的重视，又形成了持久而激烈的论争。值得注意的是，结构主义文论家在研究叙事文学时，把文学语言提到了前所未有的高度，甚至强调到极端和绝对的地步。

法国最重要的结构主义文论家罗兰·巴尔特把文学文本的语言视为文学活动的中心，把叙事作品视为一个独立自足的、封闭的语言结构，惟有具有结构功能的语言单位才是作品的构成因素。他说：“叙事作品中‘所发生的事’从（真正的）所指事物的角度来说，是地地道道的子虚乌有，‘所发生的’仅仅是语言，是语言的历险，语言的产生一直不断地受到热烈的欢迎。”[②] 他的《叙事文学结构分析导论》一文，被认为是结构主义叙事学的经典之作，它

① 雅各布森：《语言学与诗学》，见波利亚科夫编：《结构—符号学文艺学》，文化艺术出版社1994年版，第181页。

② 《马克思主义文艺理论研究》编辑部编选：《美学文艺学方法论》（下），文化艺术出版社1985年版，第561页。

较完整而具体地表述了巴尔特的结构主义叙事学思想。他认为，“把语言学本身作为叙事作品结构分析模式的基础，看来是合乎情理的”，因为“从结构的角度来看，叙事作品具有句子的性质”，“叙事作品是一个大句子，如同凡是陈述句在某种程度上都是小叙事作品的开始一样”。[①] 接着，他把叙事作品分为三个描述层：功能层、行动层和叙述层，并逐一作了详尽的分析。功能层研究作品的结构单元及它们之间的关系。巴尔特把“功能”作为叙述单元亦即结构单元，它可以是一个词，也可以是一个句子乃至一个相对完整的情节片段。行动层实指人物层，是“用人物参加一个行动范围来说明人物的特征。这些行动范围为数不多，有代表性，可加以分类。所以尽管第二描述层是人物层，我们在这里还是称为行动层”。[②] 在人物关系上，他主张用语法分析来作分类工具，而不是以人物个性、性格等心理因素作区分模式。叙述层研究叙述者与作者、读者和作品中人物的关系。他强调“作者”与“叙述者”的区别：在作品中说话的人不是在现实中从事写作的人，而写作者的角色也不同于他在实际生活中的角色。巴尔特认为，叙述者和作品中人物都是“纸头上的生命”，他们应是作为分析的对象而不是分析的出发点。从上可见，巴尔特对叙事作品的结构分析，既不同于19世纪时盛行的从作者来研讨作品的模式，也不同于新批评强调作品字词表达特性的方法，他是从作品的普遍结构上来分析叙事作品的基本要素，并以此作为文学批评的着眼点。

巴尔特对叙事作品的结构分析方法和他所建构的结构模式，在当时影响很大，结构主义文论家们纷纷效仿、借鉴，其中茨维坦·托多洛夫便是典型的代表。托多洛夫强调，文学是不折不扣的语言

① 《马克思主义文艺理论研究》编辑部编选：《美学文艺学方法论》（下），文化艺术出版社1985年版，第534—535页。

② 《马克思主义文艺理论研究》编辑部编选：《美学文艺学方法论》（下），文化艺术出版社1985年版，第550页。

产物，在他看来，语言是人类首要的指示系统，它的“语法”是起决定性作用的，它是任何其他系统的“模型”。因此，既然艺术是另一种指示系统，那么，就肯定可以从中发现抽象的语言形式的印迹。为了证明这种观念，他将自己对薄伽丘《十日谈》的结构分析的著作命名为《〈十日谈〉的语法》，在这本书中，他把整个作品看成一种放大了的句子结构，并在注重语句排列的基础上，进行了细致的分析和描述，意在寻找出制约整部叙事作品的叙事语法。他首先分辨出叙述的三个层次：语义、句法和词法，并在句法层次上大做文章。他把《十日谈》中的每个故事简化成纯粹的句法结构进行分析，揭示出结构的两个基本单位：陈述和序列。陈述是句法的基本要素，它包含那些作为叙述的基本单位的“不可简化的行为”；序列指可以构成完整而独立的故事的各种有关陈述的汇集或排列；把构成陈述和序列的单位看成是各种词类，这样叙事作品的基本结构与陈述句的句法便可类比。这样，可以把人物看作名词，把他们的特征看作形容词，而他们的行动则相当于动词。于是，名词（人物）和形容词（特征）或者和动词（行动）的组合就形成陈述。《十日谈》中的每个人物都完全因和特征或行动相组合而界定的。托多洛夫用“语法研究”的方式探究文学的思路，的确很新颖、独特。这种结构主义研究方法，从某些角度揭示了叙事文学的一些特点和规律，对叙事学的建设大有裨益。但他的这种研究方法也存在着把丰富复杂的文学现象简单化的弊端以及方法论上的机械划一的缺陷。

现代结构主义文论家对追求文学研究、批评的客观性与科学化作了可贵的尝试，他们将形式主义和索绪尔的语言学结合为一个理论体系，用语言学模式思考文学、分析作品，并超越了具体修辞分析和作品诠释的形式套路，其注重“构造”、“关系”和“概括”的思维方式，为文学研究提供了新方法和新视角，把文学理论和批评推向一个重视综合的阶段，同时也进一步确立了语言在文学中的支

配地位。与此同时，结构主义也带有它自身的致命弱点：一是结构主义者把文学作品的基本结构看成是独立自足的、封闭的系统，不考虑或很少考虑它与社会历史、社会生活的关系，必然造成极端的片面性，把文学作品的美和魅力仅仅归之于文学语言和形式的创造。二是这种按语言学模式总结出的叙述的语法，不可避免地会忽略构成每部作品艺术价值的具体成分，因而不可能对作品做出真正全面的审美价值判断。三是忽视了叙事文学的丰富多样的结构关系，把千变万化的精神现象归结成有限的若干种语言现象，也显得过于任意与简单。

总之，重视文学艺术语言形式的上述语言论文论，尽管其形形色色的学说带有极大的片面性，是精华与糟粕并存的混合体。然而，它们将语言本体论引进文艺学，不再把语言作为一种工具，而是把它当作一种有价值、有生命力的艺术符号体系，从总体上确立了语言学与文学研究的“血缘”关系。俄国形式主义者在以语言为中心定义文学方面迈出了极为重要的一步，他们潜心探寻文学形式的特色、结构和原则，从语言学角度，为文艺学建设增添了许多新范畴、新概念。而英美新批评派则完成了由外在研究进入内在研究的转折，他们坚持运用二分法，用语义学的理论挖掘文学语言的内在意蕴，在对文学语言的研究上更具新生代特色。结构主义文论是将语言结构，尤其是句子结构间接地用作一种语言学的类推模式分析文学作品，对审美现象作更为深层的模式化研究，体现了一种文学发展过程中的内在结构方式。这些有益的尝试与探索，有力地推动了文学语言学的建构。

二、百年中国文学语言观念的演进

中国文学在19世纪末到20世纪末的百年发展历程中，一个显著的特色就是它在语言上的质的转变和不断演化。中国文学从古典形态走向现代形态的根本性标志之一，便是在语言上的重大变化。

从文学发展史上看，文学的每一次突破和转型毫无疑问都会在语言上有所体现，反之，语言的每一次衍变，也都必然地意味着文学的某种发展和变革。就此而言，百年中国文学的发展历史，也可以被视为是一部百年中国文学的语言演变史。所以，要了解近百年中国文学发展的状况，其语言状况是不能不知晓的。近百年中国文学语言观念的演进，在我看来，主要呈现为大致四条演变的发展轨迹。

（一）以文言为根本到以白话为正宗

文言文曾占据我国文坛的主导地位并盛行了数千年，它以其典雅渊实、蕴藉曲致而为历代文人奉为圭臬。在“五四”以前，一般文人以诗文为正宗，以文言文为雅文。然而，作为思想的物质外壳，文言文实际上是中国几千年封建传统道德与伦理观念的卫道工具和思想载体之一。随着时代的发展，难读难懂、不易普及的文言文的语言形式日益僵化，阻碍着文学发挥改造社会、启蒙救国的作用，成了束缚人们思想的工具。因此，早在19世纪下半叶，为适应变革中国社会现实的需要，一些仁人志士就已经敏锐地意识到了中国文学在语言上进行变革的必要性和紧迫性，并纷纷提出变革语言，要求用通俗的白话语言进行创作的文学主张。

最早正面触及这一问题的是黄遵宪，他提出语言和文字合一的主张，认为东、西各国因为语言和文字合一，所以“通文者多”，要求“变一文体适用于今，通行于俗者”，“欲令天下之农工商贾妇女幼稚皆通文字之用”，并鼓励作家“直用方言以笔之于书”。[1] 黄遵宪的“言文合一”的新语言观具有明显的平民色彩，标明了一种新的读者观念的产生。文学的读者不再是什么统治者中的高雅之士，而是普通的平民大众。他还将其理论落实到创作实践中去，在《人境庐诗草·杂感》诗中提出：“我手写吾口，古岂能拘牵？即今

① 黄遵宪：《日本国志·学术志二》。

流俗语，我若登简编。五千年后人，惊为古斓斑。”他的这一思想，无疑是近代中国文学语言意识自觉的先声，它所包含的内在涵义是：“文学必须随着时代的进步而发展，而文学发展的一个重要标志就是语言上的更新，即挣脱“古语”的拘牵而采用“今”之“流俗语”。

1896 年，梁启超进一步指出，“中国文学，能达于上不能逮于下”的原因在于：“抑今之文字，沿自数千年以前，未尝一变；而今之语言，则自数千年以来，不啻万百千变，而不可数计。以多变者与不变者相遇，此文、言相离之所由也。”[①] 他认为，文学进化的一大关键是“古语之文字变为俗语之文字”[②]。

这些主张在当时都产生过一定的影响，率先为白话文运动作了理论准备。

1898 年，裘廷梁发表了一篇著名论文《论白话为维新之本》，正式竖起了“崇白话而废文言”的大旗。在这篇论文中，他从维新强国的角度，明确提出了将“白话”作为智民的根本，“愚天下之具，莫文言若；智天下之具，莫白话若”，并在文中将“白话之益”，归结为八：一是“省助”，二是“除骄气”，三是“免枉读”，四是“保圣教”，五是“便幼学”，六是“炼心力”，七是“少弃才”，八是“便贫民”，以此说明白话优于文言。由于是从维新的角度来考虑语言的变革，因此裘廷梁对语言关注的焦点主要是在白话的普及和实用层面。虽然裘廷梁旗帜鲜明地鼓吹白话文，但在当时文言并没有废止，主导潮流乃是文言、白话并存不废的思想。

1902 年 2 月由梁启超主编的《新民丛报》在日本横滨创刊。梁启超在这份报纸上发表的文字，以“务为平易畅达，时杂以俚语韵语及外国语法，纵笔所至不检束”为特色和追求，“其文条理明

---

① 梁启超：《沈氏音书序》，《时务报》第 4 册。

② 《小说丛话》，《新小说》第 7 号。

晰，笔锋常带情感”，一时“学者竞效之，号新文体”。[①] 这种“新文体”的出现既是一种语言观念的体现，也是一种语言运用的实践。就语言本身而言，“新文体”开始在“平易畅达”的基础上引进“外国语法”，这对中国文学语言而言是一个进步和突破，它打破了中国文学语言封闭自足的历史，开创了中国文学语言“兼容并包”，吸收异质的先风。“新文体”的特点主要表现为文言、俚语和外来语的三合一，它在语言上较旧文体前进了一步，并在古代文言文过渡到现代白话文的历程中，起到了一种承上启下，继往开来的作用。“新文体”所体现出来的现代意识和开放的语言观念，以及在文学创作实践中所产生的广泛影响，直接为“五四”时期的现代白话文的出现，做了历史的铺垫和准备。

到了“五四”文学革命时期，白话文的发展达到了高潮，当时的新文学家们不再把白话文仅仅作为通俗宣传之用，而是用它来创造整个新文学——国语文学。由此，我国的语言符号系统才从根本上得到改变。胡适、陈独秀、鲁迅、钱玄同、刘半农等人都写过为白话文论战的文章。1917 年 1 月，胡适在《新青年》上发表了《文学改良刍议》，从“一时代有一时代之文学”的文学进化论角度，正式提出废文言而倡白话的主张。在这篇文章中，胡适认为文学改良应从“八事”入手，即：须言之有物，不模仿古人，须讲求文法，不作无病之呻吟，务去滥调套语，不用典，不讲对仗，不避俗语俗字。此文学改良“八事”，大多为语言文字改良的内容，具体制定了以白话代替文言的方法，同时也强调文学应该真实地、创造性地反映现实生活。胡适对“文言乃是一种半死的文字”的判定和对“白话是一种活的语言”的宣告，清楚地表明了一种全新的语言观念的诞生。它的新意在于：它不再在文言的大框架下求变通，而是抛弃文言体系，另立白话为新宗。也正是从它开始，打破文言

① 梁启超：《清代学术概论》，上海古籍出版社 1998 年版，第 85—86 页。

神话、确认白话主导的观念开始逐步确立，从对文言的推崇到对白话的认同，实现了语言观念质的飞跃。以后的语言演变，无论是观念的递嬗，还是形态的变异，都是在“白话”的范畴内进行的。在倡导白话文运动的同时，胡适还提倡以白话写新诗，并以身作则创作出第一部白话诗集《尝试集》，这样他就将理论倡导与创作实践结合起来，为白话文学的生长奠定了基础。

胡适将文学语言的革命作为新文学产生的首要条件，他的这种在语言观念上的革命性变革，代表了一种历史发展的必然，因而，他的《文学改良刍议》一发表，在当时的中国文坛和思想界就引起了很大的反响。陈独秀的《文学革命论》便是最先的响应。文中明确提出文学的“三大主义”：“曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。”“三大主义”贯穿着文学通俗化的意旨。接着，钱玄同、刘半农、傅斯年等，也都纷纷撰文响应，逐步展开了热烈而深入的讨论，将白话文运动推向了高潮。

随着白话文的逐步推广和一批新文学作品的出现，以白话为正宗的文学观念，终于在20世纪初的第二个十年，得以确立和巩固。1918年5月，《新青年》第4卷第5号正式完全改用白话文和新式标点，大量刊登白话写作的小说、散文、评论和译作。新创办的《每周评论》和《新潮》等刊物全部采用白话。在新文化运动和五四运动的推动下，各地学生团体纷纷创办白话报纸，数量达四百种以上，大众传播媒介的发展有力地推动了文学语言的革新。由于文化领域白话文逐渐取代了文言文的正统地位，北洋政府教育部也不得不承认白话为“国语”，并颁布命令，要求各级学校实行国语（白话）教育。在这种形势下，一大批新文学作家以自己的创作实践“显示了文学革命实绩”（鲁迅语）和白话文学的崭新面貌。鲁迅的小说《狂人日记》、《孔乙己》、《药》，周作人的散文，刘半农、

沈尹默、郭沫若等人的新诗，都从思想到形式上展示了白话文学的新特征。这一切无不显示着"白话化"的语言观念已深入人心、被广为接受，并从理论号召的阶段进入实践运用的阶段。从此，中国文学在语言上，终结了绵延数千年以文言为书写载体的历史，开始了以"白话"为文学语言的新阶段，中国文学的语言形态终于揭开了崭新的一页。从文言文改为白话文的历程，足以证明人类是积极地运用语言为自已服务，当一种语言适合自己需要时就运用它，不适合自己需要时就要改变它。

文学语言的白话化，不仅仅是语言形式改革的成果，它的意义和价值远远超出文学语言本身。"文学创作的白话文之代替文言文所意味着的，不是一种表现手段的更换，而是文学的创造对象，创造性质的嬗变。"[①] 文学语言白话化不只是更有效地发挥文学的教育民众、唤醒民众的社会功能，而且拓展了国人的思维能力，促使文学自身功能的变化，增强了新文学的生命力和影响力，使新文学事业得以逐步走向平民化。

（二）由大众化走向多元化的语言形态

中国文学的语言形态在确立了以白话为书写语言的正宗地位之后，在后续的历史上，语言观念并不是就此一成不变的，在"白话"的体系范围内，语言观念随着社会的转换和历史的前行，一直在不断地丰富、变化和发展。

五四文学革命使得文学从少数封建文人的垄断下解放出来，开始走向城市小资产阶级和资产阶级知识分子。无产阶级革命文学运动兴起以后，左翼文学界对文学与人民群众特别是工农群众的关系有了新的认识，文学大众化便成为30年代"左联"以至整个进步文学界重视的问题，并成为当时文学理论探索的中心议题。1929

① 李劼：《试论文学形式的本体意味》，《上海文学》1987年第3期。

年3月，林伯修（杜国庠）在《1929年亟待解决的几个关于文艺的问题》一文中，首先提出“文艺大众化”问题并加以论述。1930年春“左联”成立前后，第一次就“文艺大众化”问题进行了广泛的讨论。如果说这次讨论的重点，集中在如何写出“能使大众理解——看得懂——的作品”[①]，那么，1931年冬开始的第二次讨论，则将注意力更多地放在了对文学形式层面的把握上。在文学形式诸因素中，左翼文学界特别重视语言大众化的问题。瞿秋白曾经提出：“大众文艺应当用什么话来写，虽然不是重要的问题，却是一切问题的先决问题。”[②] 到了1934年的第三次“大众化”讨论中，就形成了对语言文字全面改造的趋势，并进行探讨乃至实践。概括而论，左翼文学界对文学语言问题的论述主要集中在以下两个方面：

一是文学语言要力求通俗易懂。这是左翼文学工作者一致的主张。成仿吾把“使我们的媒质接近农工大众的用语”作为革命文学建设的一个重要内容提出。[③] 鲁迅则提出，语言为一般人不懂是否能算好文学的问题。他说：“倘使为大众所不懂而仍然算好，那么这文学也就绝不是大众的东西了。”[④] 但在当时要达到文学语言的通俗易懂并非易事。为了克服文言的残余成分所造成的半文半白及欧化倾向对白话的影响，左翼文学界作了多方面的探讨和努力。

二是改革语言文字，提倡大众语和汉字拉丁化。在第三次“大众化”讨论中，文学语言改造问题成为中心问题。在这次讨论中，正式提出了“大众语”的概念。陈望道在讨论伊始提出的“大家说得出，听得懂，写得顺手，看得明白”[⑤]，便是对“大众语”基本内涵的阐述。倡导大众语对于推动白话的改造和充实，以适合人民

---

① 冯乃超：《大众化的问题》，《大众文艺》第2卷第3期，1930年3月1日。

② 宋阳［瞿秋白］：《大众文艺的问题》，《文学月报》创刊号，1932年6月。

③ 《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》1卷9期，1928年2月。

④ 《〈奔流〉编校后记（七）》，《鲁迅全集》第7卷。

⑤ 《关于大众语文学的建设》，1934年6月19日《申报·自由谈》。

大众掌握，促进全面一致的新的语言形态的形成，具有积极的影响。在提倡大众语的前提下，瞿秋白提出了汉字拉丁化的问题。后来有人制订了拉丁化文字方案，在左翼文化界得到了广泛的支持。1935年还在上海召开了第一次拉丁化中国字代表大会。左翼文化界在文字拉丁化问题上的这种努力，表现了他们让工农大众掌握文字的急切愿望和感人热情。然而，这毕竟是一个要使亿万人重新学习一种语言记录工具的复杂问题，实践起来并非是一件简单、容易的事情，文字拉丁化方案自然难以实现。尽管如此，这些新的语言观念的提出和对语言文字的改革尝试，意味着在"白话"的基础上对语言观念的进一步丰富和深化，也说明随着时代的发展，语言观念会不断地产生出新质。

1937年抗日战争全面爆发后，一切服从抗战，一切为了抗战，文学也如此，而且首当其冲。文学成为动员人民群众参加抗战的宣传武器，伴随着"文章下乡，文章入伍"口号的提出，一直在理论上争论不休的文学大众化问题，在抗战形势下得以付诸实践，成为普遍认同的文学思想，成为作家们的自觉追求。作家们走出亭子间，到乡间去，从军、从政，与工农兵打成一片，用大众语言创作出大批人民群众喜闻乐见的通俗文学作品。这一时期的文学创作实践表明"大众语"的语言观念已经深入人心。到了40年代，在解放区文学中，民族形式和大众化方向一直受到倡导、鼓励和支持，创造"新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"① 的文学，成为解放区文学的总体方向。1942年毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，对新文学现代化意义上的大众化问题作了深刻、明了的理论阐释。《讲话》从革命政治的高度，通过对文学家思想感情大众化和文学为工农兵服务的规定、强调，真正从观念上、方法上和现代化的较高水准上解决了大众化问题，使

① 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》。

“大众化”、“口语化”的文学语言观念作为主流观念在解放区文学中得以确立。

1949年中华人民共和国的建立，标志着我国文化艺术建设跨入了一个崭新的历史时期。在社会主义文化建设初始阶段，便进行了一系列语言改革，为了整合汉语言文字，确立汉语拼音方案、汉字简化方案、标点符号方案以及横排书写方案等。先后于1949年7月和1953年9月召开的第一、二次中华全国文艺工作者代表大会，使来自解放区和国统区的两支文艺大军在毛泽东文艺思想指引下走向统一。如果说“大众化”、“通俗化”的语言观念在1949年之前还主要是在解放区文学中占据主导地位的话，那么随着新中国的诞生，这一原本是一种地域文学的主流语言观念，也就扩展为国家的主流文学语言观念。新的文学语言不仅便于大众接受，为工农兵所喜闻乐见，而且在新的整合与变革中更加充实与丰富。它既注重从人民群众中汲取丰富的语言养分，又注重吸纳外国语言中好的东西，为我所用，同时又继承弘扬了古人留下的优秀语言遗产，这种富有新质的大众化文学语言，由于符合广大人民群众的审美旨趣和接受水准，因而受到众多作家的推崇并努力付诸于创作实践。然而，不少优秀作家，如老舍、巴金、曹禺、郭沫若等，在遵循文学语言“大众化”、“口语化”的创作准则后，并未能获得预期的创作实绩，甚至没能达到自己过去的创作水平和语言美学的高度。“这表明，标举大众化语言固然有其文化与历史合理性，但绝对抛弃文人化语言传统却往往违背文学语言发展规律，丧失了语言与美学合理性。文学语言既有向大众吸收的必要，但更有文人加以整理、提炼和创造的必要即文人化的必要。”[①] 如果过分强调文学语言的大众化，致使许多诗不是顺口溜就是打油诗，许多文学作品见不出一点锤炼字句的功夫，显不出文学艺术的修养，必会降低文学作品的

① 王一川：《近五十年文学语言研究札记》，《文学评论》1999年第4期。

艺术性和审美价值，文学艺术也难以在普及的基础上得以提高。

80年代初，“朦胧诗”的崛起和“意识流小说”的出现，宣告了对一以贯之的“大众化”、“口语化”的文学语言观念的不满。80年代初，是我国新时期思想解放运动向纵深发展的时期。受社会思潮的推涌，文学在个性风格、流派、美学原则等方面均出现突破。文学在继续承担着对社会现实的反思使命的同时，也潜在地生长着对自身存在形式的反思。新的表现因素开始在文学中积累性地出现，新的诗歌、小说形式已初露端倪，新的美学原则已在构想之中。这一时期的中国作家，语言意识明显加强了，对语言的价值有了更深层的了解，在作品中开始注重文学语言的个性追求，这种语言个性不是作品中人物的个性而是作家本人用以描写和叙述的语言个性。“古语式的，新语式的，以及土语式的言语，独特、奇妙、别出心裁的修辞方式，造成了多种语言个性，出现了各式各样的文体。”[①] 80年代中国作家文体意识的自觉，使他们在文学语言的运用上呈现出崭新的面貌，在摆脱了文革文学的“帮风帮气”之后，又开始背离语言通俗化的单一道路，大胆进行富有创新性的文学语言探索，实现文学语言从“一元”向“多元”的复杂演变。

由“朦胧诗”和“意识流小说”开创的文学语言多元化的格局，标志着文学语言发展到了一个丰富而活跃的新阶段。这一时期，许多作家开始放弃了以往那种在主题与题材方面单一开掘的做法，把注意力由关注“写什么”转向了“怎样写”；在表达效果上由注意语言的指称功能，强调叙事的鲜明与准确，转向注重语言的自指功能，探究语言的能指特点，以及文学语言的深层审美特性。他们在探索文学语言独特表现现代人的深层心理意识、生命底蕴的冲动、无意识的欲望等方面进行了创造性的开拓。从新潮作家的语言实验及探险中便能见出这些特点。他们强调文学语言“陌生化”

---

① 曹文轩：《中国八十年代文学现象研究》，北京大学出版社1988年版，第52页。

效果，追求语言的多义性、象征性和非逻辑性，这恰恰是文学语言作为艺术符号的基本特性。正是由于文学语言具有多层面的语义形态，才能构成作品丰富的内容和深度化的语境；而文学语言的象征性，则拓展了文学艺术想象的空间；文学语言的非逻辑性，使作家在作品中能细腻、深入地传情达意。虽然以“朦胧诗”和“意识流小说”为代表的这种新的“反大众化”、“反口语化”的文学语言观念在最初遭到了不少非议，但它在青年人中所引起的巨大反响，却昭示了一种新的文学语言观念存在的合理性。事实上，文学语言的杂语化、多样性，如今已被众多的人所认同，并在文学领域产生越来越广泛的影响。

（三）从载体论到本体论的观念转变

“语言意识的觉醒”体现在文学理论和文学批评领域，则是从载体论到本体论的观念转变。在传统的文艺理论中，语言问题并非“被遗忘的角落”。近几十年来的文学理论教科书都有“文学是语言的艺术”的命题及高尔基关于语言是文学“第一要素”的论断。然而，对语言的重视并未落到实处。在这些教科书中又都把文学作品分为内容和形式两个方面，而语言则被归为文学作品形式构成的因素之一。在内容与形式的关系上，又都主张内容决定形式，内容起主导作用；形式则从属于内容，并为内容服务。这样语言自然处于从属和服务的地位，因而语言便被视为工具、载体、媒介。其实，把语言视为可供随意使用的工具之说、载体之论，是一种古老的传统语言学观念。早在先秦时期，庄子对语言的地位和作用曾作过比喻性的说明：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得忘言之人而与之言哉！”[①] 在庄子看来，载意之言与捕鱼之筍、捉兔之网具有同样的

---

① 《庄子·外物》。

性质和作用，都是工具、手段，用这些工具所要达到的是获取对象的目的，一旦捕获物到手，工具便毫无用处。在庄子的理论视野中，一切得意而欲立言者皆是如此。正是受这种传统文学语言观念的影响，长期以来人们没有认识到文学语言本身的价值，而习惯于到语言的背后去寻找文学作品的“历史背景”、“现实意义”、“时代特征”、“审美特性”等，正所谓“得意而忘言”。

我国文学理论的发展进人20世纪80年代中期以后，由于西方语言哲学思潮的深入渗透和影响，大大拓宽了文艺理论家的理论视野，加之新时期文学创作实践和文学批评实践对文学形式及语言问题的探索和变革要求，一些文论家开始突破传统的文学语言观，对文学语言进行本体性的思考，诸如文学语言与语言的区别、文学语言自身的价值、文学语言的深层特性、语言在文学作品中的地位和作用、文学语言对作品总体风格的影响，等等。新时期文论家在深人思索与探讨之中，对传统的文学语言观做出了尖锐的反省和批评，发表了一些令人耳目一新的见解。

1985年底，黄子平发表《得意莫忘言》一文，率先发出了文学语言观念亟待转变的呼声。文章首先指出长期以来文论界轻慢文学语言的弊端，随后鲜明地摆出了自己的文学语言观：“文学作品以其独特的语言结构提醒我们：它自身的价值。不要到语言的‘后面’去寻找本来就存在于语言之中的线索。于是文学评论以‘文学语言学’的崭新面貌出现了，它不仅要研究‘语言的文学性’，而且更注重研究‘文学的语言性’。前者在‘旧有的批评框架’中只处于‘最后’的卑微地位，后者在‘新的理论学科’中却成了最根本的出发点。”[1]

这里，他突出地强调了文学语言的本体意义，无疑是对传统的载体论语言观的有力抨击。

---

① 黄子平：《得意莫忘言》，见《上海文学》1985年11期。

在同一时期，相似的观点和阐述在文学创作和批评中大量涌现。1987年，老作家汪曾祺在耶鲁和哈佛演讲《中国文学的语言问题》时，对文学语言作了独到而深刻的阐述："语言不只是一种形式，一种手段，应该提到内容的高度来认识……语言不是外部的东西。它是和内容（思想）同时存在，不可剥离的。语言不能像橘子皮一样，可以剥下来，扔掉。世界上没有没有语言的思想，也没有没有思想的语言……语言是小说的本体，不是附加的，可有可无的。从这个意义上说，写小说就是写语言。"[①] 这段话既是对语言即工具的传统文学语言观的反驳，又蕴含着丰富的新思想、新观念。他强调语言与内容（思想）融为一体、互存共生、不可分离，强调语言是文学（小说）的本体，突破了语言仅仅是内容的外壳的载体之说，把语言置于文学的根本地位上，并进而提出"写小说就是写语言"的口号。这表明中国作家语言观念的解放。

在形式本体论层次上对文学语言学展开系统阐述的是李劼的《试论文学形式的本体意味》一文。文中认为，从1985年开始，标志着文学形式的本体性演化的先锋派小说出现了。它预示了一种新的意识的觉醒，它意味着一向被人们忽略的文学语言开始占领了文学思考的主要阵地。从此，以往文学理论所强调的"写什么"已经被一种十分明确的"怎么写"的自觉追求所取代，文学形式由于它的文学语言的性质而具有了本体意味。与同期那些"语言谈论"的"弥散性"陈述不同，李劼对文学语言的思考更专注、系统，在他看来，文学作品正如人一样是一个自我生成的自足体，而"这种生成在其本质上是文学语言的生成，或者说，所谓文学，在其本体意义上，首先是文学语言的创造，然后才可能带来其他别的什么。"为此，李劼试图从创作心理（创作发生学）和文类的形式规定两个方面，建立一种文学语言的分析模式，前者称为"语感外化"，后

① 陆建华主编：《汪曾祺文集·文论卷》，江苏文艺出版社1994年版，第1-2页。

者称为“程序编配”，从这两方面对文学语言进行了深入的探讨和描述。他认为，文学语言系统不再是表意的媒介，而它自己就是意义和目的本身。因为，文学的存在及其意义是经过“文学语言及其形式结构的创造过程”物化为文学作品的，又经过一系列转换功能才“生发出作品的历史内容、美学内容、以及文化心理内容等等”。《试论文学形式的本体意味》一文，以其表述的系统性引起了理论界的关注，并引发了较为广泛的对于文学语言的讨论，语言问题一时成为理论界的思考热点。

1988年第1期《文学评论》以“语言问题与文学研究的拓展”为总题，刊出了一组从语言视角切入当代文学研究的笔谈。这组笔谈进一步证实了文论界语言文体意识的觉醒。论者在对文学语言问题的探讨与关注中，把语言本体论大大向前推进了一步，同时也预示着“文学语言”理论范式的转换。有的论者直言不讳地指出：“过去，我们大多把语言作为工具，作为媒介。这种误会极大地阻碍着我们对文学的理解。其实，语言是一种符号，是人的特征。作为一种基本结构，语言具有组织新话语的能力，是接近人类心灵的结构。人是在语言中进行独特的发明和创造的动物，语言本身便构成文化现象。它既是人的创造，又制约着人类。”[①] 在这一理解基础上，有的论者借助西方哲学家对于语言的研究和认识，将对语言的看法归纳为三个命题：“语言是表现；语言是创造；语言是模式。”进而强调：“文学语言的独特之处，就在于它创造的是一个独立的世界。没有这种‘语言创造’，就没有一切乌托邦的存在。但是，创造不是任意的。‘语言是模式’强调的就是作为先在系统的‘语言’（包括一切类语言和准语言的符号系统）对于作为创造活动的‘言语’的规定作用和制约作用。”这里，文学语言的创造性与受先在语言模式的制约，形成了一对尖锐的矛盾，为冲破语言的牢

① 穆文超：《深入理解语言》。

笼，一切创新的文学家和理论家们一直在尝试借助语言、通过语言来超越语言。[1]

从这种立场出发，"反语言"的姿态便构成了新的文学话语的一个重要组成部分。有的论者从语言作为"结构"模式的前提出发，借鉴英美新批评和俄国形式主义理论，对文学语言的创造机制及审美构成性能进行了阐发。在肯定文学客体是一个独立自足的世界，及这一客体所包含的意义后，分析了文学语言的审美构成性能，这种性能恰恰表现于对日常语言的否定中，即：(1) 陌生化效果。纯粹的文学语言技法的基本功能是对日常生活的感觉方式支持的习惯化过程的颠覆。通过这一手段，文学语言构造我们对现实的感觉。(2) 疏远化的叙述方式。文学语言不仅创造一个陌生的语言结构，它还通过一种疏远化的叙述语式，使人感受到一种与日常言语不同的语言序列，一种异质的存在。(3) 多层面的语义形态。在文学语言里，语义有着多向和多层面的分化、综合的意象。这样的语义构成能不断吸收解读主体的能动性，并在这些语言的审美机制里生成出特殊的文学语言客体。由此，论者得出一个结论：文学语言的功能在于创造一个与日常生活世界截然不同的"深度性的存在世界"，文学语言建立的"反语言"存在形态正是在它的深度性存在对日常生活的卑琐性的否定。[2]

在此笔谈之后，从本体论视角阐述文学语言的论者不断涌现，尤其是20世纪90年代以来，对文学语言的探讨愈显沉稳与深入。1993年第2期《艺术广角》杂志，集中刊发了一组谈论"文艺学研究的语言论转向"的文章，陶东风、马大康、张法、金元浦等学者以全新的语言观审视文学语言，他们对文学语言的理解不仅超越了"工具论"的层面，也远远超越了修辞学、风格学的层面。他们是在哲学意义上认识语言——语言与存在的关系，使语言本体论得

---

① 参见伍晓明：《表现·创造·模式》。

② 参见陈晓明：《反语言——文学客体对存在世界的否定形态》。

到了进一步地阐扬。

我国新时期文学语言研究，突破传统的“工具论”、“载体论”，转向“本体论”，固有其合理性和积极意义，“从现代语言学到哲学美学阐释学，把作为交流工具的语言提升到人的生存的本体世界的层次，用语言消溶掉主体和客体的区别。这是从方法论到世界观、从认识论到本体论的重大转变。”① 语言本体论的阐扬，促进了文学创作和理论批评对于语言的重视，确立了语言在文学中的根本地位，同时带来了语言与文学观念的全面变化。语言本体论不仅开拓了文学研究的理论视野，而且为人们深入认识和把握文学语言的本质特征奠定了理论基础，并推动文论界建立新的文学语言范式。语言本体论还特别关注文学与语言、意义与存在的关系，而且主张在文学创作中通过各种方式去进行语言的探索和实验，以展示出文学语言丰富的潜能和独特的魅力。然而，取代“工具论”的语言本体论也自有它的缺憾。语言本体论从现代语言学中得到启示，着意强调语言是人类的本体、世界的本体、文学的本体，从而把语言从“器”的层次提升到了“道”的层次。有些论者对文学语言的强调走入一种极端的形态，把文艺学的全部问题归结为语言符号的问题，这是令人难以认同的。如何克服这种片面性，更全面地认识和看待文学语言，这是文学理论界当前乃至今后需要深入探讨的课题。

（四）全面认识汉语的特性，确立“创造汉语言文学”的观念

伴随着文学语言观念由载体论向本体论的转向，对文学语言的探讨愈来愈引起我国文论界的重视。20 世纪 90 年代后，一些学者已不满足于从形式本体论泛泛地去论说文学语言了，而是把探索的触角直接伸向汉语言文学。1990 年，中国社会科学出版社出版的

① 吴予敏：《寻找人文价值和科学理性结合的契点》，见《文学评论》1988 年第 1 期。

鲁枢元的专著《超越语言——文学言语学刍议》，书中有一节专论“汉语言的诗性资质”，作者从文学艺术的角度、从诗的角度对汉文字和汉语言进行了一番悉心的审视与观照，具体生动地展示出汉语言所具有的八点独特优越性及诗性资质。在此论证的基础上，作者认为，汉语言是一种艺术型的语言，一种诗的语言。

随后，诗人郑敏在1992年、1996年分别发表了《汉字与解构阅读》及《语言观念必须革新》两篇论文，全面而系统地阐述汉语的审美特性和诗意价值。文中不仅以生动的比喻描述了汉语的“感性魅力”，而且通过汉语与拼音文字的比较，对汉语（汉字）的本质做了完整的阐发，论述了汉语的诗的本质、隐喻功能、创造潜能、视觉的造型美以及它所具有的丰厚的文化蕴涵。

王一川先后出版的《中国形象诗学》（上海三联书店1998年版）、《汉语形象美学引论》（广东人民出版社1999年版）及《汉语形象与现代性情结》（首都师范大学出版社2001年版），都以较大的篇幅分析和研究汉语形象的基本地位、美学特性、修辞形态以及汉语形象与现代性等问题，并从文学语言实践的角度，对近五十年文学语言状况和20世纪末中国文体变革的潮流进行了深入的总结与剖析。多年来一直被忽视的汉民族母语，在这些文论家的笔下凸现出了其优长与光彩。重新审视并深刻认识汉语与文学之间的耐人寻味的关系，确立“创造汉语言文学”的观念，引导作家尊重母语并充分利用母语的独特优势，去创造真正属于自己的文学丰碑，这是当下众多文论家所关注和正在研究的课题，也标志着中国文学语言观念的嬗变已由“语言意识的觉醒”，走向“语言自觉”的新高度。

从以上对百年中国文学语言观念发展演变史的回顾中，不难看出，百年来我国的文学语言观念，首先经历了从以文言为根本到以白话为正宗的质的转变。白话文的正统地位确立之后，我国的文学语言又从“精英化”、“书面化”走向“大众化”、“口语化”，并成

为多年来居于统治地位的语言观念。80年代之后，伴随着作家文体意识的自觉和语言意识的觉醒，文学语言从大众化走向多元化、杂语化，同时文论界也突破了传统的载体论、工具论的语言观念，开始转入语言本体论的探讨，并为创造汉语文学的辉煌更为关注对汉语本身的研究，从而使文学语言获得了前所未有的重视。

三、新潮作家对文学语言的探索与实践

20世纪初，西方出现的“语言论转向”是人类思想史上的一场“哥白尼式”的革命。其后，它在语言、哲学和文学界都产生了深远的影响。80年代中期，一批西方的哲学、文艺理论著作和现代派、后现代派理论及作品传入我国，于是在语言观念上，这些域外文本为中国作家开辟了一片崭新的天地，一些具有先锋意识的中国作家逐渐悟出：语言不是简单的认知工具，它是人类存在的家园。而在文学中，语言则具有很强的自足性。作家依靠语言而存在，并通过语言展现自己的创作个性，因此，语言是作家的生命形式，是作家创作个性的表现。

自80年代中期之后崛起的新潮作家（指运用异于传统的手法来进行创作的一大批作家），经过新的语言理论的洗礼之后，语言意识充分觉醒，创作观念发生了较大的变化，许多作家不再把全部精力用于对外在世界的观察和描摹，而是开始专注于叙述方法和语言风格的探索，他们以求新求变为创作原则，始终把对语言的实验与创新当作自己努力的一个目标，并力图通过个性化的语言形式获得存在的地位和价值。

对于新潮作家的语言探索与实践，文论界众说纷纭，此文无意进行全面的评判，只是从语言学及修辞学的角度做些概括性的论述，从中见出我国新时期作家在对文学语言的追求与创新上表现出的一些特点，见出他们语言观念上的更新。在创作中，新潮作家对文学语言的探索与实践主要表现在下面三个方面：

（一）在对汉语形式美的发掘中，凸现作家鲜明的审美个性与情调

中西文学在长期的历史发展中，形成了各自的特点，从整体上看，西方文学的优势在于它以语言为基础发展了一整套叙事方法，而汉语文学的优势则就在语言本身。“汉语是世界上各种语言中审美因素最多的语言之一。这里且不说汉语词汇之丰富，语法之简洁，单拿语音这一点来说，可供作家利用的审美因素就比许多语种强得多。”① 由于汉语具有特殊的灵活性与诗性特质，汉语作家在语言上的探索便能大显身手，能拿出无与伦比的美文。以标新立异为特征的新潮作家在新的语言观念的启迪下，在变革自己作品的内容和形式的同时，努力开掘词汇、句子本身具有的节奏、韵律、色彩、结构等形式因素，力求通过对语言能指面的强化，提高语言的审美表现力。

新潮作家的语言探索首先表现为注重语言的音韵节奏之美。汉语是富于音乐美的语言，文学作品的音韵美被众多作家视为作品艺术性的重要标志之一。在中国的新潮作家群体中，重视语言音韵修饰的作家不乏其数。刘索拉是一个擅长于以作曲方式写小说的作家，她的小说句式充满了节奏感和韵律感。她采用的句子结构虽说是常规的主谓宾句式，但却独出心裁地把一个个句子作了音乐性很强的连缀。如她在小说《蓝天绿海》中这样写道：

> 蛮子你别忘了你喜欢的那首歌“我的心属于我”你别忘了小时候把芙蓉花瓣捋下来算算好运气你别忘了不相信人并不是你的特长你别忘了还有一些事情你想都不会想到……

① 童庆炳《文体与文体的创造》，云南人民出版社 1994 年版，第 233－234 页。

这长长的句子犹如一章节奏鲜明的乐谱，每一段从“你别忘了”开始，各是三拍一节，总共四节，而最后的省略号又意味着这样的节拍具有无穷的延续性与回旋性，这些音乐感很强的节拍打击出来的是浓郁的叙述情绪，语义是通过句子的节拍以及节拍所表现的情绪共振呈现的。读者通过鲜明的语言节奏，能感受到那种如泣如诉的忧伤，并在心灵上产生共鸣。此外，这种取消标点后的超常组合，既强化了作品的内容与形式，又使小说叙事更为流畅、随意。

在我国新潮作家中，何立伟是一位呼唤“美文”的作家，他发现汉文学“在文学的绘事绘物传情传神上”所具有的“无限的表现的可能”，并提倡“汉语表现层的垦拓，促成文学作品琅琅一派民族气派的美语言”。[1] 他说自己在小说的习作中，也很做过一些摆来摆去的试验的，譬如《小城无故事》中，“劈里啪啦地鼓几片掌声”，摆成“鼓几片掌声劈里啪啦”，文字于是就起伏了一种韵律感。这种韵律的形成是作者突破了叙述语式已形成的定势，采用读者陌生的表达法，在语感上造成一种特别的新鲜感，而使作品充满了独特的情调与个性。为了追求“美的语言与情调”，何立伟在炼字炼句上颇下工夫，其语言不仅精美、讲究，而且非常注重语言音韵节奏美的开掘，在《山中的故事》中多次出现诸如“嚓嚓嚓嚓”、“哗哗哗哗”之类的 AAAA 式重叠，从而获得延续音响、生成节奏的效应。使用汉语叠韵字多发音短促、易读上口，在紧迫的节奏中象征性地传达出了作者的某种感受，可谓声情并茂，以声传情，情以声见，收到了一种奇妙的表现效果。

在语言的运作中，莫言也是一位十分重视语言音韵修饰的作家。他不仅经常凭借反常化的用语刺激读者的感官，以唤醒人的原初感觉的神奇功能，而且还格外讲究语言音韵节奏的和谐、色彩词

① 何立伟《美的语言与情调》，《小说文体研究》，中国社会科学出版社 1988 年版

的巧妙运用，语言形式上不断出新，以此来创造一种新奇的阅读效果。如：

> 父亲听着河声，想着从前的秋天夜晚，跟着我家的老伙计刘罗汉大爷去河边捉螃蟹的情景。夜色灰蔼蔼，金风串河边，宝蓝色的天空深邃无边，绿色的星辰格外明亮。
>
> ——《红高粱·莫言文集卷1》

在这段精美的描述中，相同或相近的韵脚有规律地出现，使小说语言琅琅上口，形成一种回环美；又利用句子的长短交错、对比平衡，浓墨重彩地把所描绘的景物一幅幅展现出来，那精美的对偶、流畅的音节、美丽的辞藻，如行云流水般自然和谐。其对偶整齐，散句活泼的句式，构成了奇偶错杂的变化，这种舒缓的节奏，读来有一种优美之感。文中前三个分句中的三个主要单音节动词"听、想、跟"后面都附加了一个动态助词"着"，既用来表示动作的进行与状态的持续，同时也使句子的节律更加鲜明。

以上例子说明，音韵节奏看似是一种语音的表现形式，其实乃是艺术家内在流动着的一种情感与情绪的节律。作家按照一定的逻辑关系建构起来的、富有韵律美的语言结构，恰是充满个人灵性、韵味的抒情系统。倘若没有这种内在的情感与情绪的节律，无论怎样的音响效果，只能构成单纯的文字游戏。正是出于表达情绪、情感的内在需要，在注重语言音韵节奏的新潮作家中形成了各不相同的语言表现风格：贾平凹善于凭借直觉去寻觅潜伏在语句中的格律美，并擅长通过断句来强化语言的自然音律。汪曾祺倾心捕捉蕴含在普通人、平常事中的动人诗意，擅长在短句与白描中，体现淡泊悠闲的意趣和雅丽的情调，因而流淌其作品中的是一种婉如涓涓细流般的绵绵情意，给人一种轻松、舒缓的节奏美。王蒙善于通过密集而又有节奏感的语句，淋漓尽致地表达自己定形与未定形的感受

和体验，传达出丰富的信息。而张承志小说中那回旋型节奏的运动形态及在舒缓徐展的节奏运动中释放出的深沉的抒情意味，则给读者留下深刻的印象。

构成对比与重复的形式美，以强化语言的指称功能，是新潮作家语言探索的又一个特点。在新潮作家的文本中，常能见到许多二元对立的物象与观念，诸如个人/集体，男人/女人，生/死，崇高/卑下，善良/邪恶，欲望/压抑等，在鲜明的对比中，突出表现事物的不同面貌，给人留下深刻的印象。在新潮诗歌中，通过对比式而直接构成画面的诗作更为常见。如朦胧诗人常常运用对比手法来强调意象的反差、距离、矛盾：

卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭

——北　岛《回答》

夜，藏进了你的身影像坟墓也像摇篮
风，淹没了你的足迹像送葬也像吹号

——舒　婷《心愿》

诗中二重对立的意象互相衬托、互为对照，在比较中见出事物的不同，揭示事物的本质。

为了构成“有意味的形式”，强化语言的指称功能，重复是新潮作家善于运用的表现手法，这其中既有简单重复构成的整齐回环之美，更有复杂重复造就的蕴含丰富的“对等语境”。而复杂重复有大量使用近义词而产生的近义反复，如王蒙小说《海的梦》里的一段叙述：

大海有多悠久，这海的呼吸就有多悠久。大海有多沉着，这海潮的起伏就有多沉着。而当海风骤紧了的时候，他听到海的咆哮、海的呐喊、海的欢呼，好像是千军万马

的厮杀。

这里有“多悠久”、“多沉着”相同语词的重复，又用了三个近义词“咆哮”、“呐喊”、“欢呼”，在语义上造成反复，更为生动、形象地描绘出了海涛的汹涌澎湃，避免了语言表达上的单调、呆板，同时这种反复在语音上使句子得到一种对称平衡，从而产生出一种语气，形成了语流场。

复杂重复也表现为在一个语段中几次、十几次甚至几十次地重复某个关键性词语，突出表达某种情感和内容。徐星的《无主题变奏》中有这样一段：

我搞不清楚除了我现在有的一切之外，我还应该要什么。我是什么？更要命的是我不等待什么？也许每个人都在等待，莫名其妙地等待着，总是相信会发生点儿什么来改变现在自己的全部生活，可等待的是什么你就是说不清楚。

在这段短文中多次出现“我要什么”、“等待什么”等句式、词语，在使用这些相同句式、词语的重复表述中，看似单调、啰嗦，然而却独具匠心地表现出主人公“我”那种茫然、惶惑、迷惘的精神状态。

（二）创造性地运用各种修辞方法，表达独特的情感体验

文学语言的表现力要深入到复杂细腻的情感世界，要使无法言说的感受、体验变成不可说之说，就要借助修辞武库里的各式武器，才能打造出一片个性化的抒情天地。就常用的修辞手法而言，有象征、比喻、夸张、比拟、排比、对偶、设问、反问、通感等等，经常见于各类文学作品中，在一定意义上形成了某些约定俗成

的范式。然而，文学创作是一种富于个性化的艺术表演，作家通过语言运用来传情达意，且语言运用要富有新意才能吸引读者，这就势必要求作家要善于创造性地使用各种修辞手法，以形成具有独特个性的言语。因此，突破成规、具有创新性的语言修辞，是新潮作家语言实验的一个重要标志，下面试从两种修辞方法的运用上，看看新潮作家语言实验的特点：

1．象征——凸现对新生活的发现

新潮作家处于一个历史变革的交叉点上，既有对符合历史发展的现代化的新课题深入的理性思考，又有传统文化的幽灵在精神世界中游荡；既有对社会复杂、怪异现象的惊诧，又陶醉于超前意识构成的对未来的憧憬中。这些迥然有别的思想和情感盘踞在作家的意识之中，简洁单一的艺术表达是无法真实而详尽地予以表现的。而象征的艺术手法恰能帮助作家将瞬间袭上心头的生活感受和思想领悟，将不易言说的抽象内容和不便言说的隐秘情感，变成具体可感的事物，变成生动真实的艺术形象。张炜的小说《古船》便是通过林林总总的艺术象征，暗示出当代中国人复杂而丰富的思想和精神。伤痕累累的古船作为主体象征是张炜构筑艺术世界、反映民族苦难历程的理性支点，围绕着古船又精心设置了诸多局部象征作为陪衬：用星球大战、太空战略象征科技的飞速发展，用战争的严酷无情暗示出生命的价值，用新时装、新词汇来与沉寂的洼狸镇相对立……这些丰富多样的象征寓体，是作家经过主体意识的浸润而创造出来的独特的艺术形象，它区别于生活中的实体，具有丰富而深刻的寓意，能更好地、更艺术地表达对生活的新的感悟与发现。

与运用传统的象征手法不同的是，新潮作家摒弃了历史上沿袭下来的某些固定象征，如松、梅象征高洁，龙象征中华民族等。他们努力借鉴人类学、社会学、文化学、心理学及精神分析学的研究成果，拓展象征指意的空间，使象征体所构成的意象表现出更宽泛、更具覆盖性和包容性的意义价值指向，因而象征义的内涵更朦

胧、更具有多义的不确定性，致使他们笔下形成的象征意象及其负载的内容都是前所未有的。新的象征是通过诸多象征体的组合，组成一个特异的虚构世界，其中外观简洁、斑斓的事象超越了平凡的实在性所指，暗示着某些复杂的精神现象，象征义的内涵不由单一的意象去揭示，而由多个意象构成的系列结构去充当符码，如：

> 这时空中刮来一股风，里面有芹菜和马鞭草的味儿，还杂着黄菊花的清香，一低头，看见成千上万的白蚁正沿着梯子向我爬来，黄菊花究竟开放在什么地方啊？
>
> ——残　雪《关于黄菊花》

在这段叙述中，“我”的感觉里汇集了众多的关于气味、动作、颜色的想象：风中有芹菜和马鞭草的味儿，还杂着黄菊花的清香，白蚁正在向我进攻。这里，作家有意地取语言的暗示功能，通过不同语象的组合综合地表现了人物深层心理的披露过程，展示了人类本体灵魂的无意识行动。残雪巧妙地将抽象的精神观念分解为具体的形象再现，并以生动的想象、感受，昭示隐秘心灵的蠕动，这种象征意象的组合，使语言获得了与人类感性生命的联系。如此独特的修辞实验，在残雪作品中比比皆是，如她写于 1991 年的小说《思想汇报》，便是通过发明家 A 的思想汇报，暗示出自己的心路历程，也是她所认定的人生过程。对残雪的语言实验，海外读者曾给予高度评价，有人说：“残雪从一个似乎病入膏肓的世界里创造了一种象征的、新鲜的语言。”有人认为“残雪是本世纪中叶以来中国文学中最有创造性的声音……”[①] 残雪的语言实验的确受到了世人的瞩目，她所营造的众多文化隐喻象征，是中国特定时代文化背景下出现的精神幻象的凝结。余华、苏童、陈村、陈染等众多新

① 《残雪文集》，湖南文艺出版社 1998 年版封二，引海外评语。

潮作家也都在自己的文本中，以独特的象征性组合方式探讨生命的意味，从而勾画出现代灵魂的绚丽图景。他们借有形寓无形，借有限表无限，赋予独特的象征体以丰富、复杂、深邃的意蕴。

2．通感——全知性地感悟生活

在传统的语言系统中，人的思维是依据逻辑规则来进行的，而这种逻辑规则又是建立在人对客观对象的感知、体认基础之上的。在长期的生活实践中，人的生理感官产生了明确的分工，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉功能各异、各司其职。这种生理分工内化为一种理性的思维方式，在语言上具体表现为一系列与感官相对应的词汇，若将感官与其所对应的词汇打乱，抑或相悖谬，就会造成语言传递信息的功能紊乱，导致作者与读者之间理解的错乱。然而，新潮作家却刻意追求这种错乱，突破传统语言规则，力求通感效果的形成。通感是指打破功能各异的诸感官之间的疆界，彼此发生沟通联系，并能够相互转化，进而调动人的整体感官一同来参与的全知性审美感受方式。这种方式极大地丰富了文学作品中的情感表现性。刻意创新的新潮作家，尤其是新潮诗人大多喜欢运用通感这种艺术手法，追求音色交感、五官杂用的境界。如：

那时候有一群上学的女孩子从这里经过，她们像一群麻雀一样喳喳叫着，她们的声音在这雨天里显得鲜艳无比。

——余　华

闪闪烁烁的声音从远方飘来
一团团白丁香朦朦胧胧。

——江　河

但愿我和你怀着同样的心情
去把道路上的黑暗打扫干净。

——芒　克

“喳喳叫”是作用于人的听觉的声音，在这里却用于视觉形象“鲜艳无比”来形容，使读者形成联觉感受；而“闪闪烁烁的声音”这个听觉形象则具有了光色效果；“黑暗”这一视觉感受却用“打扫”去完成。新潮作家多层次、多角度地使用通感，扩大和丰富了艺术形象感受的范围和内容。

李钢的《思念》，是写一个成熟了的青年思念故乡儿时玩耍的山，开头几句这样写道：“思念大山，思念化成雾气的年月，思念那透明的山的韵律。那山的韵律，是怎样清脆地顺着山沟流下，捕捉我们，躲在岩缝里的乳名。”这里视觉形象“大山”转换成听觉形象“山的韵律”，接着听觉又变成视觉，进而又成了会“捕捉我们”的动觉，“乳名”这个在过去年代的山谷中回响的听觉形象，会在岩缝中躲藏。仅短短几句便调动了人的诸种感觉，若细细品来，会体味到其中浓郁深长的韵味，会感受到言词之间展现出的有声有色的诗意化的世界。文学语言的抒情功能，借助通感的修辞手法得以最旷达的表现。通感创造出了奇异的、陌生化的艺术世界，他那朦胧的诗意、巨大的张力给读者提供了反复品味的艺术空间，是新潮作家敏锐的艺术感觉和艺术创造力的具体表现。

（三）通过“反常化”表现手法，追求陌生化的审美效果

现代心理学研究证明，人的思维方式具有一定的惰性，一个事物被人们感受过数次之后，便会在人们的大脑中留下一个固定的印象，形成一种定势思维，人们在对它再次进行感受时就会重复原来的感知路径，落入原来的套路，久而久之，人的感觉就会变得机械、迟钝、保守、落后。俄国形式主义的代表人物什克洛夫斯基将人的思维定势与语言形式联系起来进行研究，提出了极具创见的观点，他指出：“多次重复的动作在变为习惯的同时，也就成了自动的，而自动的感知正是旧形式导致的结果。为了打破感知的自动性，就需要采用反常化，创造出新形式，使人们的感知从自动性中

解脱出来，重新回到原初的准确观察中去，并从麻木不仁的状态中惊醒过来。”[①] 基于语言形式对思维方式的制约与更新作用，他提出了“反常化”的主张。所谓“反常化”是指要打破已有的僵化的语言表达方式，创造出新的语言表达方式，产生一种陌生化的审美效果。他认为文学的本质就是作家用一种陌生化的手法使人们对本来熟视无睹的生活产生一种新认识。他还强调“陌生化既可应用于感知过程本身，也可应用于表现这种感知的艺术形式”[②]。语言“反常化”、“陌生化”的主张带来了人们对语言形式的新认识。80年代中期以后，几乎所有中国新潮作家在语言形式方面的探讨都受到过上述理论的影响，“反常化”、“陌生化”成了素以强调重视主体感知为己任的新潮文学的一种重要表现手法。何立伟曾经说：他在使用语言时要“打破一点叙述语言的常规（包括语法），且试将五官的感觉在文字里有密度和有弹性张力的表现，又使之具有可塑性”。[③] 新潮文学在句法修辞上的变化，主要表现在以下几个方面：

第一，语词配合的变异性。在传统的文学作品语言中，句子的构成既要受到一般的语法规则的制约，还要受到语义的制约，语词的组合与搭配一般是约定俗成的，具有一定的稳定性。但在新潮文学作品中，作家为了表达充满情感的感受和体验，在结构句子时，便会背离一般语法常规或语词搭配的常规，利用词的临时转义的修辞手法，造成词义配合上的变异性，以表现作家和人物特殊的心理感受。例如：

狗崽光着脚耸起肩膀在枫杨树的黄泥大道上匆匆奔走，四处萤火流曳，枯草与树叶在夜风里低空飞行，黑黝

---

① 方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店1992年版，第21页

② 弗雷德里克·杰姆逊：《语言的牢笼·马克思主义与形式》，钱佼汝等译，百花洲文艺出版社1995年版，第63页。

③ 《关于〈白色鸟〉的思考》，见《人民文学》1984年第9期。

黝无限伸展的稻田回旋着神秘潜流，浮起狗崽轻盈的身子像浮起一条逃亡的小鱼。

——苏　童《一九三四年的逃亡》

小船轻揉哗哗涛声好久，将一条大河竟揉得安静了。渐渐地，夜从浅浅舱里漫出来，彤云染得极蓝。此此彼彼灯光胆大跳进水中，作荒唐嬉闹，却不溶没。河水又从容、旷古皆然的来而且去。

——何立伟《一夕三逝·空船》

在第一例中，“枯草”、“树叶”与“飞行”的搭配，显然超出了词汇正常语义搭配的范围，就词面意义而言是不合情理的。随后运用的一个比喻也非常奇特，令人费解。在这儿作者使用变异修辞手法改变了语言的正常所指，将日常语言变成了一种陌生化的艺术语言，成为心象的描写或记录的符号。正是在这样一种变形中，作品创造出了独特的境界和韵味。第二例中超常语词的搭配更为突出，这里“小船”能够把大河“揉得安静”，而“夜”能够从船舱里“漫出来”，“灯光”则能够“跳进水中”并“作荒唐嬉闹”。这些不合逻辑的语词搭配，虽然有悖常理，但却富有丰富的情感色彩，作者借助超常的拟人化的描写，把自然景物描绘得格外美妙、生动、迷人。

在文学语言的运用中，规范化的语言能够准确、鲜明、生动地描绘现实世界和表述人的思想感情，但它也往往不可避免地滤去了现实生活原生美的鲜味，消蚀了人们原初经验的新异感、模糊感，以及由此产生的心理真切感。而变异性的语言则在很大程度上带有一种原初经验的模糊性、多义性和不确定性，因而变异语言中保留着人们原初经验的未经淘洗的原始鲜活美。新潮作家通过对语言的翻新重组，打破了僵化的语法规则，创造出令人难解与陌生的语言形式，这种变异的语言形式增强了语言的指称功能，拓宽了语言对

生活的表现力，同时也强化了语言的自指功能，使作品的语言形式也成为读者的审美对象。

第二，语义的背反与缠绕。新潮小说中有不少作品摆脱了传统的以情节为主的结构形态，代之以情绪或心理的结构形态和诗化或散文化的结构形态，这种变化必然引起叙事方式的变革。新潮作家将自己作品中的语言完全看作艺术形象的一个有机组成部分，在语言的不同层面上以不同方式塑造着作品的语言形象，其中通过语义的背反和缠绕，来构成一幅幅清晰又奇异的图像，是部分新潮作家惯用的叙事方式。王蒙的《相见时难》中女主人公杜艳和其丈夫陈金才的一段对话可谓这种叙事方式的典型：

> “哪儿去了？”
> “什么哪儿去了？”
> “你说什么哪儿去了？”
> “我知道你说什么哪儿去了？”
> “我哪知道你说什么哪儿去了？”
> “我怎么会不知道我说什么哪儿去了？”
> “你怎么会知道我一定知道你说什么哪儿去了？”

两人的对话就像“绕口令”，相互诘问，仿佛要无限循环下去似的。这种“无限式”缠绕从语法角度看，是依赖语词重复成句，语句连环成段。对话的双方都相互把对方的话语，作为自己话语的宾语；从语义的角度看，则是意义的否定，在相互诘问中，使言者的话语滑向无意义的深渊。这里，与其说是语义的建立，不如说是语义的消解；与其说是在“说”，不如说是在“不说”。然而，正是这种看似无聊的言语缠绕，却凸现出男主人公面对妻子无休止的盘问而做出的机智回避。

在新潮作家群中，孙甘露通常被认为是走得最远最善于语言冒

险的作家。他的小说大都是“仿梦小说”，几乎每一篇都是一次对梦境的造访，这种梦境不是通过睡眠而是由语言所编织的，因而他小说的语言呈现出变幻莫测的特点。他擅长通过语义的自我相关自我相反自我缠绕，着手小说语言形象的塑造。如他在《信使之函》中有这样一句：

在无法意识的行走中，信使的旅程已从无以追忆的黯淡的过去，无可阻拦地流向无从捉摸的耀眼的未来。

整个句子提供的是一幅可感知但却难以解读的图像。它对瞬间感觉的表达，它通过语义上的自我缠绕，同时呈现出了感觉的瞬间性和永恒性。在这里，旅行是一个必须进行而又永远不能了解的过程：信使在行走却又“无法意识的”；旅程的过去“无以追忆”，但无以追忆的过去却已经发生；旅程的未来“无从捉摸”，但无从捉摸的未来却明亮得耀眼，如此等等。这样的叙述只告诉读者一个个相互否定又相互缠绕的语言的事实，却不说明这些事实究竟是什么，造成“存在”与“虚无”的双重承认而又双重迷惘。在“过去”与“未来”之间，可以确凿认定的只有“现在”，而“现在”又无法意识。由此，瞬间与永恒，切近与逃避、自由与必然都“无可阻拦”地被语言运作构建起来，语言原有的经验性的常规性的意义，在这个新颖的语言世界里被一一解构了。

第三，断裂的语言技法。为了追求陌生化的审美效果，新潮作家还喜欢用断裂的语言技法来营造一种特殊的艺术氛围。所谓“断裂法”是指有意地省略句子中的一些词语或成分，使原本连贯的语言因缺少连接的桥梁而断裂，只剩下一个个意象直接排列组合。由省略而造成的语言断裂，形成一些跳跃的空间，留给读者用自己的想象加以填补和丰富，有利于调动读者进行积极主动的再创造。同时，语言密度的增加、内涵的丰富，也为读者的感受与体验增加了

难度，为歧义朦胧的存在提供了条件。例如：

在红地白字的“伟大的中华人民共和国万岁”和挨得很挤的惊叹号旁边，矗立着两层楼那么高的西餐汤匙与刀、叉，三角牌餐具和她的邻居星海牌钢琴、长城牌旅行箱、雪莲牌羊毛衫、金鱼牌铅笔……一道，接受着那各自彬彬有礼地俯身吻向她们的忠顺的灯光，露出了光泽的、物质的微笑。

——王　蒙《风筝飘带》

南头王家的女娃娃……也是乱草草的头发焦黑的脸你知道吗你在轻轻哼一支曲子悄悄地说要飞到一片荒漠什么的时候你知道这些吗我真想问问你不过不应当问你因为是我自己要求来这儿试种这种耐旱苜蓿的我来这儿的时候你根本不知道根本没有记住我……

——张承志《三岔戈壁》

第一例中动词“矗立”后面带的宾语应当是“广告牌”，而这个句子中却省略了这一理所当然的宾语，却用它的一连串修饰语“餐具”、“钢琴”、“旅行箱”、“羊毛衫”、“铅笔”等直接充当宾语，突出的是广告画面的内容，以使人们感受到“物质的微笑”。这样结构句子虽然有悖语法逻辑，但却与人们观察事物的心理反映过程相吻合，因为人们看到的首先是广告牌上画的这些东西，而不是广告牌本身。因此，这个句子虽然是残缺的、断裂的，却是可以接受的。第二例是一段非逻辑化和情绪化的意识之流，是用自由联想来表现人物心理流动的过程，因而具有不连贯、不完整的特点。文中作者将一堆语言碎片经过别出心裁的超常组合，构建成一座变幻莫测的艺术迷宫。这里显现出作者跳跃性思维和“无线想象”的特点，即由眼前联想到关系不太密切甚至与眼前无关的事物，把平常

毫无联系的意象组合在一起，省略了对它们之间关系的阐释说明，意象之间的范围、距离、深度增大，从而造成一种最意想不到的、最新颖的陌生化组合。同时零标点的使用又增强了意识的连续性。文中抽去标点后，人物的语言变得急促了，人物的话语更像是发自下意识的谵语，语句负载了更多的情绪内涵。

第四，意象的蒙太奇组合。早在新潮诗人在诗坛群体登场之初，诗人北岛就说：“诗歌面临着形式的危机，许多陈旧的表现手段已经远不够用了，隐喻、象征、通感、改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景。我试图把电影蒙太奇的手法引入自己的诗中，造成意象的撞击和迅速转换，激发人们的想象力来填补大幅度跳跃所留下的空白。”[①] 引人“蒙太奇手法”用来组接意象并非只是北岛等朦胧诗人的艺术构成特色，而是众多新潮作家结构意象普遍采用的一种艺术手法。

蒙太奇（montage），原是法语中建筑学上的一个术语，原意是构成、装配的意思。后来将这个术语借用到电影艺术上来，是指按照一定的目的和程序剪辑、组接镜头。蒙太奇作为电影最为独特的艺术手段，为电影艺术的发展做出了不可磨灭的贡献，与此同时，这一手段又为其他艺术所接受，并推动了其他艺术的发展与进步。

在我国传统的文学作品语言中，一般是靠语言规范来叙事达意，以前因后果、起承转合构成故事发展的连续性和逻辑性，语言链是连续性和逻辑性的物质基础。当叙述之流向前流淌的时候，因为需要或者描写、或者抒情、或者向巴尔扎克那样进行冗长、琐碎的铺叙，在语言表述上可谓事无巨细。新潮作家对电影蒙太奇的借鉴，打破了传统文学的语言格局，表现出新颖的语言风貌。他们在小说中运用一个个短小的陈述语句，组成一个个生活画面，犹如一个个电影镜头在人们眼前跳跃、闪现。这些平行式的短句，高频率

① 《上海文学》，1981年第5期“百家诗会”。

地显示作家对生活的把握与表现，蕴含着丰富的内容，给读者留下咀嚼、回味的空间。同时，这些非连续性的短句也加快了语言的节奏感。如：

我的故乡地处吉林内蒙古交界处。风大，一年刮两场，一场六个月。用不着开窗，炕上地上就铺了厚厚一层沙子。盐碱地白茫茫接向天际，跟隆冬的冰原一般。

——洪　峰《瀚海》

晚上他和儿子、老农睡在一起。酒、肉、喧闹、温情充塞着他的一夜。于是这一夜的梦概括了他的一生，来自他五十九年的生活经历的压缩复制。放牛娃和地主崽子的打架。穿棉袍的乡村教师的垂青。高唱着《三大纪律八项注意》的队伍的到来。枪林弹雨。第一枚手榴弹没有拉出弦就扔了出去。红旗下宣誓。他不怕牺牲，他渴望献身，他深信迈过这一步便是幸福的红枣降落在每一个家庭的餐盘里。

——王　蒙《蝴蝶》

第一例作者略去了冗繁的铺垫性的文字，只以四个短小的陈述句便把"我的故乡"这块寸草难生的贫瘠之地描绘得格外生动、具体。每个短句都是一个由相对独立的意象构成的、含义丰满的完整镜头，这里有近景，有远景，有特写，镜头的推拉位移自然巧妙，它以空间意象的并置代替了时间的流动。这种表现手法使文章句法短峭简洁，所描述的景物富有变换的动态美。第二例则用了七个短句，其中六个是非主谓句，来描写张思远从童年时代到参加革命的生活历程。每一句相当于一个电影镜头，有具体的地点、场景、事件、行为，所表现的生活画面又都是经过作者精心选择且富有特征的东西。这一连串短句所构成的一个个意象，在时间上跳跃前进，

在空间上自由转换，但由于其内在逻辑线索清晰，场景与场景之间组接有方，因此并不给人以突兀、中断的感觉，反而令人感到自由流畅、一气呵成，简洁、灵活、自由地展示出了张思远独特的人生经历。用最少的文字表达尽可能多的内容，这是传统小说语言所不可能产生的效果。新潮文学对电影语言的借鉴，打破了传统文学的语言格局，使文学创作获得了一种新的语言表现形式，为文学语言注人了新的活力。

总之，新潮作家对文学语言的探索与实践，显示着他们“语言的自觉”。在他们笔下，语言不仅仅是形式、载体和工具，而是文学的本体了。这种语言探险与追求，是源于某些新的情感和新的思想艺术表达上的需要。因而，新潮作家对文体的高度重视和对语言的执著探索，早已越出了表现手法的层面，而标志着其思维方式及文学观念的根本变革。同时，为了追求陌生化的审美效果，他们以探索性的创作实践实现了对语言常规的艺术变异，通过对语言形式的改造与变形强化语言的指称功能，凭借“有意味的形式”负载来自主体特殊的情感信息。他们对语言进行的多方面的实验与突破，不仅给语言学和修辞学提出了新的课题，而且对后来的文学创作产生了一定的影响，“这些叙事革命之中产生的修辞已经赢得了共识，并且开始向四面扩散。人们甚至不难在一些循规蹈矩的小说之中发现一些先锋小说的句式和修辞策略。”[①] 新时期文学家语言意识的觉醒是当代文学史上前所未有的，由此形成的文学创作的新景观、新经验，还需理论界做出深入的探讨与全面的评说。

① 南帆：《先锋·边缘·文化向度》，何锐主编：《批评的趋势》，北京图书馆出版社 2001 年版，第 111 页。

第二章　文学语言的性质

作为一种艺术符号的文学语言具有哪些本质特性？这是文学语言学研究必须涉猎的一个重要问题，对这一问题的思考与理解将作为总体语言观，渗透和体现在对文学语言所有问题的研究之中，规定和制约着文学语言理论建构的基本形态。本章先从文化这个大视角考察和认识文学语言，然后运用比较的方法对文学语言与非文学语言、文学语言与其他艺术语言的异同进行分析，又从文学语言与艺术表现的深入阐述中，进一步显示文学语言独具的性质。

一、符号·语言·文化

人类生活在符号的世界里，符号犹如阳光和空气一样，无所不在。“符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征，并且人类文化的全部发展都依赖于这些条件，这一点是无可争辩的。”因此，卡西尔把人定义为“符号的动物”[①]。符号家族十分庞大，若从符号的外在形式即能指方面来划分，有语言符号、自然符号和人工符号三种形态。若根据符号所表现出的不同功能特征来划分，可分为理性符号、结构符号、情感符号和社会符号。在人类创造的多种多样的符号系统中，语言系统是最为复杂和最为重要的一种符号系统。语言不仅具有符号的一般特征，而且以其任意性、线条性、稳定性、演化性、兼容性、依存性、能产性、系统性等一系列特点，构成符号系统的一个特殊分支。亚里士多德说过，语言是“心灵的经验的符号”。[②] 索绪尔指出：“语言是一种表达观

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 35 页。

② 亚里士多德：《范畴篇·解释篇》，三联书店 1957 年版，第 55 页。

念的符号系统，因此，可以比之于文字、聋哑人的字母、象征仪式、礼节形式、军用信号等等。它只是这些系统中最重要的。"[①]苏珊·朗格说："语言是人类发明的最惊人的符号体系。"[②] 这些论述足以说明语言在符号世界中的重要地位。语言之所以重要，是因为它是符号的主样式，是一切符号的基础和母体。对此，杨春时曾从四个方面做过系统全面的阐释：

第一，符号的发生最早就是语言，语言从原始符号中脱胎而出，标志着自觉意识的确立。

第二，语言符号最自然地、最直接地与人们的生存活动相联系，人自出生起就首先接受了语言符号，语言给人类心智启蒙。

第三，语言符号是最完备的符号系统。这首先表现在语言有最丰富的语汇，最完备的语法，最强的组合、创造能力。同时又体现在语言间有认知符号和意向符号两种功能，它不但能适用于认知陈述，而且适用于意向陈述，能够精确地进行客观描写，也能细致入微地表达情感体验。还有，语言符号既能进行分析陈述、逻辑思维，又能进行综合陈述、形象思维；它不但有确切的意义，而且有特殊的涵义，具有极其丰富的内涵。最后，语言符号包含着感性、知性和理性三种水平，能够适用于日常活动、理论活动和哲学、艺术活动等人类一切活动领域。总之，语言符号具有其他符号所不具有的普遍适用性。

第四，人类思维以语言符号为基本操作工具，其他符号只作为辅助手段。而且，更重要的是，其他符号只有以语言符号为参照才获得意义。无论是人工符号还是自然符号，只有移译成语言才能被理解、掌握。[③]

从上可见，语言无疑是文化世界和符号世界的核心部分。语言

① 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第37—38页。
② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第40页。
③ 杨春时：《艺术符号与解释》，人民出版社1989年版，第35—36页。

不仅使人类祖先得以摆脱动物界而建立起人类社会，而且语言是人类最重要的文化形式和生命存在的基本方式，是人类文化得以建构、保存和传承的手段，人类借助语言文字符号系统，在原始巫术和神话传说的史前意识基础上建构起宗教、文学艺术、道德、制度和科学的意识大厦。美国著名的文化人类学家L. A. 怀特(LeslieA. White)，对于语言建构文化的功能作过如下翔实透辟的描述："没有音节清晰的语言，我们就不会有人类的社会组织……没有语言，我们就不会有政治、经济、宗教和军事的组织；没有礼仪和道德规范；没有法律；没有科学、神学和文学；除了猿猴水平的嬉戏外，不会有游戏和音乐。没有音节清晰的语言，这就差不多等于丧失了使用工具的能力，我们就将像现在在高等类人猿中发现的情况那样，只是偶然地和无意义地动用一下工具；因此，正是音节清晰的语言，才使类人猿那种偶然动用工具的活动，转变为人类之具有进步性和累加性的使用工具的活动。"① 语言与文化的这种紧密联系说明人们是通过语言符号来建构和认识对象世界，没有语言就没有人类和人类的世界，对象世界在语言的系统中才具有精神价值，而语言中则充满了民族的文化精神和文化心理，是一个民族世界观的体现。因此，语言不仅是文化的一种形式，它也是一种"元文化"。每一种语言除一般概念性的意义外，同时还包含着丰富的文化内涵。语言中蕴藏的文化内涵突出表现在以下两个方面：

一是语言符号结构中表现出的意识形态性。人类语言的运用是一种智力活动，它体现了人在认识世界和改造世界过程中的思维过程。严格地说，任何语言对世界的反映都不是机械而简单的表述，而是人们对世界进行智力改造后所做出的语言呈现。那么反映思维成果并呈现在语言中的"世界镜像"，必然含有人的某些主观因素，诸如思维方式、价值观念、审美情趣等，就是在语言符号自身的结

① L. A. 怀特：《文化的科学》，山东人民出版社1988年版，第33—34页。

构体中也渗透着人的这些主观因素。语言符号是按线性的一维的方式排列的。现实中一切同时出现的、多维的事物，在语言符号中总是以历时的、一维的方式表达出来，也就是说语言符号只能一个跟着一个依次出现，在时间的线条上延伸，不能在空间展开。多个同等的事物在用语言表述时要分出先后，两个语词排列在一起时也要有先后次序，语序是组织语言的主要手段，尤其是对于缺乏形态变化、句法关系灵活多变的汉语而言，语序的作用更为重要。我们在汉语语序的结构中，能看出明显的意识形态性。由于汉民族有过长期的封建统治的历史，形成了根深蒂固的尊卑分明、贵贱有序的观念，这种观念表现在语词结构上，就是当用两端对举的方式构成复合词时，往往要按照“先尊后卑”的次序加以排列，如“天地、日月、国家、君臣、父子、男女、老少、夫妇、长幼、公婆、兄妹”等词语，前一成分所指的都是“尊者”或“主导者”，后一成分所指的都是“卑者”或“服从者”，后来构成的“官兵、师生、干群”等词语，也都如此排列。汉语并列组合的复合词结构中表现出的这种尊卑有序的意识形态特征，是汉人传统的精神观念、价值取向的呈现。这说明语词不仅仅是传达思想的被动的符号，它也是民族文化精神的折射，每一个民族都不可避免地把自己独特的主观意识带到自己的语言中，因此每一种语言里都包含一种独特的世界观。

二是语言符号具有民族特性。语言符号是各个民族约定俗成的，它始终植根于与之同生共长的民族大众之中，并同该民族产生了血肉相依的关系，民族精神的一切因子无不像血液一样渗透到民族的母语之中，语言中充盈着民族的思维方式、文化观念和文化价值的创造，语言是民族文化的表征，是民族文化历史的见证。正如马林诺夫斯基所说：“语言是文化整体的一部分，但它并不是一个工具的体系，而是一套发音的风俗及精神文化的一部分。”[1] 而民

---

① 马林诺夫斯基：《文化论》，中国民间文艺出版社 1987 年版，第 7 页。

族文化又是语言形成、发展和演变的根本动力。在我们日常运用的许多词语的词义中，都无不积淀着一个民族悠久而丰富的文化历史内涵。所以，同一词语在不同民族中常具有不同的涵义。如汉语“龙”这个词，从概念上讲，指称的是传说中的一种具有神奇力量的动物。从内涵上看，则有丰富的隐喻、象征意义。由于龙是远古时代华夏民族的图腾，是被人们崇拜的神灵之物，它有至高无上的地位，主宰着人类的命运，因此，在汉语中“龙”这个词便被人们赋予了“高贵”、“威严”的涵义，并在使用中通过隐喻而获得了“帝王”的意义，有关词语如“龙兴、龙体、龙颜、龙袍、龙心、龙种”等等。“龙”又成为中华民族的象征，如“龙的传人”、“龙的子孙”。由于人们认为龙有着无比广大的神通，又被喻为具有远大前程、出类拔萃的优秀人物，如“望子成龙”、“藏龙卧虎”等。由于传说中的“龙”善于飞腾变化，于是又形成了“龙腾虎跃”、“生龙活虎”等词以表示生动壮观的姿态和局面，还形成了“龙飞凤舞”以表示书法笔势的雄壮奔放。而在西方，龙（dragon）却是一种能喷火吐烟、性情凶残的怪物。这样在英语中“dragon”就有了残暴、凶恶的涵义。这种词义内涵上的差异，是不同文化背景、文化环境所致。所以每一个民族中都有许多词语是不能对译的。像汉语中的“冰清玉洁”、“苍松翠柏”之类的成语，既含有由“比德”所赋予的象征内涵，又具有诗化的审美意味，如此丰富的内涵只靠字面上的翻译是难以表现的，也是别的民族成员所难以领会的。可见，词汇作为语言的重要组成部分之一，它最清楚不过地反映出文化对语言的影响。

普通语言中尚且具有如此鲜明的民族性，那么，文学作品的语言，特别是具有隐喻功能的那一部分语言，仅靠翻译而不做详细的注释，更是难以被其他民族成员所接受。如《红楼梦》中的潇湘馆，表面上看来只是林黛玉栖身的庭院或别墅，如果译成英语、法语等用音译 XiaoXiang 就可以了，其实“这潇湘的隐喻成分里有

‘帝之二女’娥皇女英，有冷深的江水，有湘妃的眼泪，有泪痕斑斑的竹子，而竹子里透出传统意识里的清高等等。”[1] “潇湘馆”一词中蕴含着的浓烈的文化意味和审美色彩，恐怕是英法等国读者在译文中无法读到的。

语言与文化的内在联系和不可分离性，为我们探究文学文本的意蕴和文学语言的深层内涵提供了坚实的理论基础。文学文本是人类文化文本中的主要构成部分，它是用语言构筑的心灵世界，实质上是一定精神文化的世界，集中地体现和表征着文化的精神。文学是人学，人作为文学的描写对象，主要描写的不是他的生物属性，而是他的文化属性。古往今来的一切优秀的文学作品，都是在为人们提供各种形态的人生图像，并希望人们将其与自己的经验世界相比较，从中悟出人应有的生活方式和生存状态。“这些不同形态的人生图像，虽是作家个人创造的，却寓含着特定时代的文化价值，即文化精神。特别是经过作家的审美选择和艺术裁决之后，那些被肯定的与被否定的文化价值以及尚待探索、追求的文化价值，都会形象生动地、饱含激情地呈现在人们面前，让人们在美感中思考和向往。文学作品中所寓含的这种文化价值以及它所想激发读者对文化价值的辨析与追求，实质上都是一种对文化精神的领会和建构。”[2] 文学是传承人类文化的重要方式，文学活动能使人在对象世界中展开并强化其本质力量，它是最能充分体现人的文化属性的活动，它是一种特殊的文化建构活动。这就为文学规定了内在的文化本体性。由于文学活动是在文化大背景中进行的，作家的文学创造，读者的文学期待以及文学文本语言，都有着深厚的文化意味，所以，从文化这个大视角去考察和认识文学语言，将会使我们对文学语言的本质特性有更为深刻的洞察和了解。

---

① 李国涛：《语言的“纠缠”和文体的形成》，见《批评家》1988 年第 2 期。

② 畅广元：《文艺学的人文视野》，首都师范大学出版社 2001 年版，第 62—63 页。

二、文学语言与非文学语言

随着人类社会的演进与发展，语言不断地向各个领域渗透。由于表达内容与目的的不同，所遵循的思维方式不同，所处系统的机制有别，因而构成了不同的特点，并在日常自然形态的语言的基础上，分别发展起了具有各自特性的科学语言（理论话语）和文学语言（艺术话语），它们有各自相对独立的发展历史和不同于日常语言的内涵。

关于文学语言与日常语言、科学语言的区别，既是西方当代符号学、语义学研究的中心问题，也是众多文论家热衷探讨的课题，长期以来众说纷纭。有人认为文学语言和日常语言在用法上区别较大，两者之间界说清楚、不易混淆。但有人却指出，把文学语言与日常语言在用法上严格区分开来是非常困难的，绝不可能在实践中轻而易举地加以解决，"因为文学与其他艺术门类不同，它没有专门隶属于自己的媒介，在语言用法上无疑地存在着许多混合的形式和微妙的转折变化。"[①] 尽管观点不同，但人们普遍认为文学语言与日常语言、科学语言是有区别的，并力求从不同角度阐述这三种语言之间的关系与区别，进而形成比较科学的认识。

对文学语言与日常语言、科学语言之所以不易做出泾渭分明的区分，是因为这三种语言有着共同的语言"内核"，即表达某种思想观念的表意功能。语言作为人类思想意识的体现物，具有指义性（概念符号）、指向性（表象符号）和语音特质（声音、节奏、语调、语气），以及蕴含于三者之中的情感性。在日常语言中，这些特征均呈现为一种自然形态，而科学语言和文学语言则分别强化和拓展了其中的部分特征。如日常语言是外指性的，一般只有一层表意功能，而作为内指性为主的文学语言则呈现出多层表意功能。一

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 10 页。

般的词语在文学文本中常被赋予常人想不到的意蕴。同时也应看到，这三种语言形态并不是平起平坐的并列关系，用一个不太确切的比方来说，日常语言和科学语言、文学语言的关系好比母子关系。无论是科学语言还是文学语言，都是以丰富的具有整体包孕性的日常语言为基础。就是说，日常语言是科学语言、文学语言的直接来源，科学的、文学的语言都是在日常语言基础上派生出来的，或者说从一般语言中派生出来的特殊语言。这样三者就有了相通之处，它们之间的边界也常常会出现相互渗透、相互交错的情况。既然三者有着不可分割的“血缘关系”，那么必然呈现出某些共性特征。这几种语言都共有一个语言内核，它们都指涉意义，都可以运用语言所具有的全部功能来实现自己的传达目的。由于文学语言、科学语言植根于日常语言的基础，因而，它们无论怎样创新和运用，都不可能脱离日常语言的制约而另起炉灶、另搞一套。但是，由于三种语言有着各自独特的用途，又各自形成了有别于他者的特性和规律，它们之间的区别与不同应该逐渐认识清楚，以便更好地为实现不同的表达目的，而进一步彰显和发挥各语言形态之长。

人类文化初期，语言凸显诗性和隐喻的特征。德国批评家J·G·赫尔德在其《论语言的起源》一书中指出，最早的语言是一部“灵魂的字典”，隐喻和象征在这里互相结合，创造出“神话以及关于全人类行为和言语的卓越史诗——即一篇充满激情和趣味的永恒的寓言”[①]。所以，“人类早期的语言活动并不是思维和逻辑的表现，而是幻想、亦即体现为形象的高度激情的表现，因此，它同诗的活动融为一体，彼此互为同义语。”[②] 语言的本性是幻想、是隐喻、是诗，想象与直觉是它的基本特点。伴随着人类社会和文化的发展，人的抽象、分析思维模式日渐成熟，“为了构想世界，为了把自己的经验统一和系统化，人类不得不从日常语言进入科学语

① 泰伦斯·霍克斯：《隐喻》，北岳文艺出版社1990年版，第66页。

② 贝尼季托·克罗齐：《美学或艺术和语言哲学》，中国社会科学出版社1992年版，第41页。

言，进入逻辑语言、数学语言、自然科学语言。”[①]

日常语言和科学语言最主要的区别在于一个是非专业性的用语，一个是专业性用语。作为专业用语或科学用语不同于日常的或社会的（职业的、生活的、交际的）用语，它要求表现某学科的特点，具有系统性、完整性、可论证性，并能按照一定的逻辑顺序，揭示事物的客观规律，达到预期的目的。正如韦勒克先生所指出的：“科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那种标志系统。它的目标是要采用像莱布尼茨早在17世纪末叶就加以设计的那种‘世界性的文字’。”[②] 日常语言是以突出语言的种种实用的效果功能为其主要特征，它既不像科学语言那么严密，那么有系统性、完整性；也不像文学语言那么抒情，它是介于二者之间的语言形态。如人们的日常言谈，可以由天气扯到吃饭，可以无系统地信马由缰、说东落西，而通常来说，一般的闲谈，都没有明确的目的性，除非是论辩或谈论工作。诚然，日常语言也并不局限于人们之间影响对方行为与态度的相互交流。“一个小孩说了半天话，可以不要一个听众；一个成年人也跟人家作几乎毫无意义的闲聊。”[③] 日常语言也具有不确定性，它可以朝令夕改、话随人变，缺乏严密的逻辑性、科学性，常常也无须论证。而科学语言则具有稳固性。因为科学语言是以反映事物的规律、反映客观真理为目的的语言。表述物理学物体运动的定律，表现一个化学反应的方程式，为某一事物下的科学定义，都是事物变化规律或客观真理的真实反映，一般而言都是永恒不变的。日常语言还具有一定的地域性、民族性。J·G·赫尔德曾指出：“一个民族怎样思维，就怎样说话，反之亦然，怎样说话，就怎样思维。”[④]

① 恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，三联书店1988年版，第134页。
② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第10页。
③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第12页。
④ 转引自马相武：《当代汉语文学的语言背景观察》，《文艺争鸣》1992年第4期。

语言是民族的最大特征，民族差异主要表现在语言上，尤其是日常语言，更是每个民族特有的民族精神、民族风貌、民族文化、民族习俗的最为充分、生动的展示，因而，不同民族之间在日常语言上有较大的差异性。如在路上，小张见到小李说："你打扮得真漂亮!"小李回答说："哪里！哪里!"在这一日常对话中，"哪里"是谦词，而在英语里 where（哪里）是指代地点的疑问代词。后者与前者在指义上有较大的差别。不同的语言符号由于地域性、民族性以及历史性等原因，具有不可替代的特性。而科学是无国界的，它是人类智慧的共同结晶，不存在地域性与民族性的限制与差别。"语言符号完全是人为的，因为一种符号可以被相当的另一种符号所代替。"[①] 如英国的牛顿和德国的莱布尼茨都是微积分的发明者，虽然两人国度不同、民族不同、语言不同，但他们使用的数学符号却是完全一样的。科学语言常用定义化模式、公式化模式、图示化模式和统计化模式，揭示事物内部的各种关系，分析事物的内部结构类型，表述事物产生发展的规律，这些系统化的模式符号体系，是科学共通的语言。

文学语言是在日常语言的基础上发展起来的，从外在形态上看，二者并没有什么不同，文学语言采用了大量的日常生活语言，同一个语词，既可以在日常话语中运用，也可以在文学文本中使用，文学并没有一种独立的语言系统，正如老舍指出的，文学语言的创造并不是另造一套话，烧饼就叫烧饼，不能叫饼烧。尽管如此，我们仍然不能把文学语言等同于日常语言。文学是用语言编织出来的事件，表现的是艺术真实。普通生活中的客观世界和文学作品中的艺术世界的逻辑是不同的。日常语言突出种种实用目的，文学语言则以审美功能为主要特征。进入文学的语境时，创造者是以某种非实用目的为动力，徜徉在想象的、虚幻的世界里，尽情地抒

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 10 页。

发自己的情感，创造出意蕴丰富的审美对象。这样，文学语言就要充分发展日常语言中音乐性、情感性、形象性和表现性等感性特征，使日常语言发生“形变”，恰如巴赫金所说的：“它们（指文学语体等）在自身的构成过程中，把在直接言语交际的条件下形成的各种第一类体裁进入复杂体裁，在那里发生了形变，获得了特殊的性质：同真正的现实和真实的他人表述失去了直接的关系。”[1] 他还认为：“文学不简单是对语言的运用，而是对语言的一种艺术认识（如同语言学对它的科学认识一样），是语言形象，是语言在艺术中的自我意识。”[2] 这里，巴赫金既强调文学语言是日常语言的“形变”，日常语言一旦进入文学作品后，便与原本的现实话语失去了直接的联系，获得了特殊的性质；又强调文学是对语言的一种艺术认识，文学语言是具有自我意识的语言。这就较深刻地区分了文学语言与日常语言的不同。在论及文学语言与日常语言的关系时，什克洛夫斯基也有类似的看法，他认为，日常语言要成为文学语言，必须经过艺术家的扭曲、变形或陌生化。陌生化是日常语言升华为文学语言的中介，文学语言是陌生化之后的产物。对于文学语言与日常语言的区别，法国象征主义诗人和文艺理论家瓦莱里在《诗与抽象思维》一文中曾做过一个形象的比喻，他认为诗的语言与日常语言之间就好像跳舞和走路，走路这种动作就是为了到达一定的目的地，到达目的地后，这些动作就被废除了。而跳舞完全是另一回事，“跳舞并不是要跳到哪里去”，“跳舞是一套动作，但是这套动作本身就是目的。”[3] 他的意思是为了向人表明：诗人的创造不在语言之外而就在语言之中，诗的语言完全是“自主”的，它自身就具有本体论的意义。虽说这些见解比较极端，但对于我们深入认识文学语言的特性颇具启迪性。以上这些看法均说明文学语言

① 《巴赫金全集》，第4卷，河北教育出版社1998年版，第143页。
② 《巴赫金全集》，第4卷，河北教育出版社1998年版，第273页。
③ 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第36页。

既带有日常语言的某些特征，又超越这些特征，它是超现实功利性的情感符号系统。

文学语言的本质在于它是一种“艺术语言”（即艺术符号），它要受一般艺术规律和文学规律的制约，因此，又具有不同于科学语言的特性。文学语言与科学语言的差异主要表现在以下几个方面：

（一）文学语言与科学语言承载的思维方式不同

自古以来，人类就有多种思维方式，但是归纳起来，最基本的思维方式有两种，即抽象思维与形象思维。科学主要通过抽象思维从理性上来认识世界，而艺术就是从感情去认识世界，就是通过作用于感情的形象来思维。语言是思维的载体。抽象思维和形象思维的各自特点，决定了它们与语言处于不尽相同的关系之中。科学语言包括自然科学语言，如数学、生物学等自然科学的论著和论文，计算机语言，自然科学实验报告，工程技术的蓝图等；还包括社会科学语言，如社会学、语言学等社会科学的论著和论文，社会调查研究报告，心理分析报告等。在人类改造世界的历史进程中发展起来的科学语言，作为理论思维的工具，充分发展了认识性、概念性、逻辑性、精确性、目的性等方面的特征，并始终遵循着理性逻辑。与科学语言相适应的是人类理论的掌握世界的方式。科学论著，运用判断推理、逻辑论证等形式，或通过归纳、演绎等方式，表达一定人们对生活的理性认识和对事物的本质把握，具有严密的逻辑性和高度的思辨性，通过准确清晰的语言揭示事物的规律性及事物发展变化的客观必然性。文学的对象和内容是整体的、具有审美属性的社会生活，文学是以具体感性的艺术形象的形式来反映社会生活和表现想象的世界，用艺术话语传达出作者复杂、微妙的审美感受和体验。为此，文学家挖掘和强化了日常语言的感觉功能和表情功能，发展了其非概念、非逻辑、无功利的特点，突出了语言的审美表现性。由于文学语言遵循的是情感逻辑，因而在语言运用

上具有极大的灵活性。正如有论者所言："抽象思维内容和形象思维内容虽然都要经由语言外化出来，但具体的外化情形并不一致：前者以科学语言外化，属严格遵循先在的语言符号系统规范的机械外化，因此有着'工具'性质；后者以文学语言外化，属大胆超越先在的语言符号系统规范的灵活外化，因此有着'材料'性质。"[①]

（二）文学语言与科学语言的表现形式不同

科学是运用抽象的概念来进行判断、推理，以理论的形式来反映客观事物的本质和规律，这就决定了科学语言是一种"解说"性语言，它要求准确严谨，严格遵守语法和常识逻辑，采用规范的语言搭配，精确地描写、表述或推求真理，其所指和能指的关系是一对一的简单明晰的关系，即"理想的科学语言仍纯然是'直指式的'：它要求语言符号与指称对象一一吻合……语言符号又是简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象。"[②] 科学语言的这一特点使其"力求消除语言的歧义性，并为此而采取一系列步骤。"[③] 而文学作品本质上是一个渗透主体审美情感，并在一个具体审美理想的指引下，被作家通过想象创造出来的虚构的世界。文学文本语言是为情造语，是追求语言美学功能和表情功能的语言形式。文学语言中蕴含着文学作品的意味。作家萧乾曾将文学作品的语言生动地比喻为有待兑现的"支票"，而将文学作品的鉴赏形象地比喻为"经验的汇兑"。他说："文字是天然含蓄的东西。无论多么明显地写出，后面总还跟着一点别的东西：也许是一种口气，也许是一片情感。即就字面说，他们也只是一根根的线，后面牵着无穷的经验。字好像是支票，银行却是读者的经验库。'善读'的

① 唐跃、谭学纯：《小说语言美学》，安徽教育出版社1995年版，第22页。
② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第10页。
③ 利科尔：《言语的力量：科学与诗歌》，见涂纪亮主编：《现代欧洲大陆语言哲学》，中国社会科学出版社1994年版，第162页。

艺术即在如何把握着支票的全部价值，并能在自己的银行里兑了现。"[①] 这段话形象地揭示了文学语言不同于科学语言的特殊性，以及由此而带来的文学鉴赏的特殊性。文学要通过语言传达文学家萌发的独特感受、心境，这些感受既有明朗的"可以言传"的，也有朦胧的难以名状的。文学要担负起表达人类复杂情感的任务，决定了它所使用的语言必定不同于科学语言。文学语言势必要表现出多度的多义性和言不尽意的现象，必然要拓展出语义的新奇与独特，使语言符号的指义呈现出暧昧性、不确定性。正如杜夫海纳所说："艺术确实含有代码，但这种代码既不是确定的，也不是严格的，尤其是它只在审美实在的周围，在观众的经验和创作者的行为之内起作用。"[②] 由于文学语言是以情感经验为规范准则，这样，它的组合搭配必然是变异的、非逻辑性的。与科学语言相反，文学语言"其目的在于保护我们的语词的一词多义，而不在于筛去或消除它，在于保留歧义，而不在于排斥或禁止它"。[③]

（三）文学语言与科学语言的不同，还表现在主体传达与接受的态度上

科学语言作为一种推理性符号，旨在"使用"那些约定俗成的言语意义和语法手段来准确地传达科学的内容，拒绝任何个人情绪、情感的介入，不必进行审美观照，因而在语言的运用上强调规范，不需创造。一篇哲学、经济学或史学的论文，一篇自然科学的实验报告，决不会追求语言技巧上的娱乐性，语感上的审美性。而要达到的要求是观点鲜明、语言简洁、条理清楚、表达严密。但文学语言则不然，它是一种表现符号，传达的是主体复杂的情感经

① 萧乾：《经验的汇兑》，见《鉴赏文存》，人民文学出版社1984年版，第455页。

② 杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1985年版，第8页。

③ 利科尔：《言语的力量：科学与诗歌》，见涂纪亮主编：《现代欧洲大陆语言哲学》，中国社会科学出版社1994年版，第162—163页。

验。人类的情感生活生生不息、瞬息万变、朦胧微妙，作为其表现形式的文学语言自然有着“言有尽而意无穷”的尴尬。为了言能尽意，就需要文学家打破成规，创造性地使用语言，用心灵去锤字炼意，对语言进行艺术加工，按照主体的情感流向和想象的逻辑来重新组织安排话语结构，以便更好地传达出主体原初经验的模糊感、新异感、真切感。为此，卡西尔宣称：“一切伟大的诗人都是伟大的创造者，不仅在其艺术领域是如此，而且在语言领域也是如此。”① 在对这两种语言的接受上，接受主体的态度也有区别。对科学语言的接受重在理解，对文学语言的接受则重在体味，接受者只有用心体味，才能领悟出文学语言中潜藏着的深层意蕴。此外，科学语言强调语义而不注重语音、语调等特点，而文学语言则是一种具有能指优势的语言符号。“一篇科学论文，不论是阅读还是收听，都以清晰明了为目的，而不以方式的不同影响实质性掌握。一个数学公式，朗诵它的声调是否抑扬顿挫是无关大局的，而文学语言则不同，仅仅音调音律便可构成诗律等艺术形式，其实现如朗读又可以成为另一种艺术形式：朗诵艺术。”② 可见，文学语言与科学语言的不同，与人们对这两种语言的态度及使用目的不同紧密相关。

通过以上分析说明，文学语言与非文学语言虽有密切联系，但又有鲜明的区别。文学作品中使用的语言并非是语言学中的语言，而是超越了普通语言规范的变异的语言，这种艺术符号承载着丰富的情感信息和美感信息。对于优秀文学语言的特质，鲁枢元先生作过如下生动的描绘与形容：“好的文学语言，应当是能够真切地再现‘心灵中感应到的气氛’的语言，应当是能够更多地捕捉到‘潜意识里的喧嚣与骚动’的语言，应当是一种能够自由地、豁畅地言说着的语言，应当是一种永远创造着、常青不凋的语言。它既不是

① 恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，三联书店1988年版，第142页。

② 金元浦：《文学解释学》，东北师大出版社1997年版，第402页。

一团慢漶无章的谵言妄语，又不是一篇巧为编织的佳词丽句；它既不是一个虚幻缥缈的幽灵，又不是一套镶金裹银的服饰，它本身就应当是一个鲜活的生命躯体，一位天生丽质的女郎。”[①] 正是这些如此丰富的内蕴，使优秀的文学语言具有较高的审美价值和永恒的魅力。

三、文学语言与艺术表现

文学语言不是一种共义化了的符号体系，它是超越了语言规范的活生生的、具有内容性的语言，是熔铸着作家情思与睿智的特殊话语系统，是从作家心中炼制出来的，是一切艺术感觉、审美经验、文学形象的表现者。文学语言的奥秘在于作家对语言的创造性使用，正是借助于对语言的创造性使用，将其情感体验组织成一个有机的整体。所以，文学文本的结构具有言、象、意三个层面，是再现与表现的统一。文学语言与艺术表现有着水乳交融的密切联系。

（一）艺术情感、意象的语符化之难

文学创造中的情感又叫艺术情感或审美情感。文学创作总是因情而生、抒写情性、以情动人，并与情感的萌发、情感的体现、情感的效应是息息相关的。罗丹认为：“艺术就是情感。”[②] 列夫·托尔斯泰在解释艺术活动时说：“在自己心里唤起曾经一度体验过的情感，在唤起这种情感之后，用动作、线条、色彩、声音以及言辞所表达的形象来传达出这种情感，使别人也能体验到这同样的感情，——这就是艺术活动。”[③] 许多艺术家都认为艺术的本质是情感，创作是一种特殊的情感传达，艺术品的价值更多地取决于感情

① 鲁枢元：《超越语言》，中国社会科学出版社 1990 年版，第 120 页。
② 《罗丹艺术论》，人民美术出版社 1978 年版，第 3 页。
③ 列夫·托尔斯泰：《艺术论》，人民文学出版社 1978 年版，第 47 页。

的强弱和高尚与否。感情对于文艺创作具有特殊的意义和作用。

作家在作品中表现一种情感时，并不是发怒时就暴跳如雷，欢乐时就蹦蹦跳跳、手舞足蹈那种个人情感的狂烈宣泄，因为“一个嚎啕大哭的儿童所释放出来的情感要比一个音乐家释放出来的个人感情多得多，然而当人们步入音乐厅的时候，决没有想到要去听一种类似于孩子的嚎啕的声音”。[①] 这说明，情感的自然宣泄不等于情感的艺术表现，而作家将个人情感转化为艺术情感的途径，是将情感意象化——一幅画面、一种情景、一桩事件等等，即把内心情感与生活经验化为感官可以把握的具体、特殊、生动的具象，寓无形之情感于有形的可感知的具象，才能把情感真切、生动地传达、表现出来。亡国之痛是无穷无尽难以言说的，李煜就让它化做“一江春水向东流”；暮年的悲伤是无法排解的，李白就让它变成“白发三千丈”，把自己的万般情思赋予了外在客体，让自然物成为主体情感、意志的替代和延伸。所以，意象浸透着作家自己的“意”，是主体与客体、生活和自我双重特征的化合，因而，它不同于客观实在的冰冷映象。“象”和“意”是相依相伴、密不可分的，形形色色的“象”中蕴含着深浅不同的“意”，融注着作家复杂细腻的个性情感。正是“象”中包孕着的作家独特的自我情感，是形成艺术形象、艺术作品的艺术感染力的主要因素。列夫·托尔斯泰指出：“艺术感染力的大小决定于下列三个条件：1. 所传达的感情具有多大的独特性；2. 这种感情的传达有多么清晰；3. 艺术家的真挚程度如何，换言之，艺术家自己体验它所传达的感情时的深度如何。所传达的感情越是独特，这种感情对感受者的影响就越大。感受者所感受的心情越是独特，他所体验到的欣喜就越大，因此也就越加容易而且越加紧密地融合在这种感情里。”[②] 这里，托尔斯泰撇开生活的特征，孤立地强调感情的作用，确有偏颇，但是，他却从艺

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版，第23—24页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》（下），上海译文出版社1979年版，第439—440页。

术特质上说明了作家自由、独特的情感对其艺术的形象创造力和作品魅力的影响。

作家内在情感的意象化的过程也是使自己复杂、微妙的情感明朗化、清晰化的过程。感情的清晰表达也有助于形成艺术感染力，“因为感情（这种感情对感受者说来好像是早就熟悉，并早就在体验着的，到现在他才为这种感情找到了表达）表达得越是清楚，感受者在自己的意识中和作者相融合时所感到的满意也越大。”① 尔后，语言艺术家再在自己的“内视意象”基础上构筑形象体系，物化为语言符号体系加以表现。通过文学语言透视到人物的特点、事物的本质，间接地传达出作者的审美体验。所以，文学作品中表现出来的作家的审美体验，只有凝聚在审美意象之中，才能用语言描述、表现。也就是说，文学作品就是作家动荡流转的意象、观念、行动过程、矛盾纠葛、情感情绪等富有生命力的内在形态的外在凝冻。

然而，作家的情感是一种个性化的内在体验，这种内在体验一般带有模糊性、不确定性，难以准确地定性、定位，因此，有些心理学家称情感为“黑暗的感觉”。“这样一些直接感知到的经验在一般情况下都不可能用那种固定的字眼表达出来……只有那些最激烈的感受才能用固定的字眼表达，例如‘愤怒’、‘憎恨’、‘热爱’、‘畏惧’等等。然而在我们感觉到的东西中，绝大部分却是不能如此清晰地区别出来的东西，它们的形态就像森林中的灯火那样，忽隐忽现、变化多端，有时它们交叉出现，有时又会聚成一定的形状，随之又可能趋于消失；有时会相互发生冲突，有时又会爆发为激情或突然变形……这些感受都不可能用推理性语言表现出来，也很难形成什么固定的概念。”② 我国东晋时的文学家陶渊明“采菊

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（下），上海译文出版社1979年版，第440页。

② 苏珊·朗格：《艺术问题》，转引自滕守尧：《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年版，第77页。

东篱下，悠然见南山”，又看到“山气日夕佳，飞鸟相与还”，遂油然感受到一种“真意”，但这种“真意”究竟是什么呢？他又觉得“欲辨已忘言”（陶潜《饮酒》之五）。这说明陶渊明其时其地所产生的情感表象是微妙朦胧的，这种难以捕捉的情感体验又找不到相应的“言”来表达，因而无法传达。这种难言之意是作家在文学创作中常常会遇到的。古人所讲的“不可言传”之意正是感知和情感中这些具有不确定性、朦胧性的表象。在人类认识的长河中，总是存在着不能用语言概括的“意”的，如同总是存在着可以用语言概括的“意”一样。因此，尽管语言被称为“人类创造出的一种最为先进和最令人震惊的符号设计”[1]，尽管它比其他物质媒介（线条、声音、大理石）更能传达人的不可捉摸的主体意识，但是，对于以情感表现与形象塑造为重要特征的文学创作来说，它的局限性显然比在非文学传达活动中明显。

用一般化、抽象化的语言文字表达具体化、特殊化的审美意象，确是文学创作的一个内在矛盾。许多伟大作家、美学家都曾论述到意象的语符化之难的问题。德国美学家康德说：“我所说的审美的意象是指想像力所形成的一种形象显现，它能引人想到很多的东西，却又不可能由任何明确的思想或概念把它充分表达出来，因此也没有语言能完全适合它，把它变成可以理解的。”[2] 在康德看来，天才的艺术家可以努力使审美意象取得合适的审美形象载体；但他同时又认为这样做是不可能实现的。因为审美意象富于想象的张力，没有语言能完全适合它。这用中国古代美学的语言来说，就是老子所云：“大音希声，大象无形。”黑格尔曾经指出：“诗人所给的不是事物本身而只是名词，只是字，在字里个别的东西就变成了一种有普遍性的东西，因为字是从概念产生的，所以字就已带有

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 20 页。
② 朱光潜：《西方美学史》（下卷），人民文学出版社 1982 年版，第 399 页

普遍性。”[①] 因此他认为，“我们要把我们所意谓的一个感性存在用语言说出来是完全不可能的。”[②] 英国现代哲学家科林伍德在《艺术原理》一书中提出，作者创造的艺术品表现着创作者“两种经验”，“一种是内在的或想象性的经验，称为观看；一种是外在的或有形体的经验。”这两种经验，只有后一种“有形体的经验”是直接寓于形象之中的，而前一种不可能得到完满的“外化”，因此他说：“把一种在其本身并且凭借自身是完满自足的内在经验加以‘外化’的问题并不存在。”[③] 他们从不同角度论及直觉想象性的意象、经验，是无法言传的，其结论下得都很绝对。

国内学者也注意到了审美意象语符化之难的问题，并纷纷探讨解决这一难题的办法。如朱立元认为，文学创作最大的、最基本的困难，是用一般化抽象化的语言文字来表达具体化特殊化的意象，这是文学创作的一个内在矛盾，并提出了解决这一矛盾的五条途径。[④] 王元骧认为，语言是一种共义化了的符号体系，本身并不存在具体的感性涵义，这样，语言要表达作家头脑中具体生动的审美意象，便是非常困难的事情。他主张从作家语言行为角度入手探讨这一问题。这种语言行为也即现代汉语所说的“言语”。语言的运用总是在一定的语境中进行的，因此，在语言行为中，语词所表达的不仅是它本身的意义，而且还包含一种由特定语境所形成的个性涵义。涵义所反映的是在感性活动过程中，事物、对象与主体之间的关系，是个人对语词内容的一种主观体验。涵义是由语言转化为言语的一个中介环节。用渗透着个性体验的具体言语来塑造文学形象，是一条切实的途径。[⑤] 王汶成认为，“言”与“意”之间存在着异质性和不对应性，即“言”是抽象的、线性的，而“象”是具

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第213页。
② 黑格尔：《精神现象学》（上册），商务印书馆1979年版，第66页。
③ 科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社1985年版，第311页。
④ 参见朱立元：《从审美意象到语言文字》，《天津社会科学》1989年第4期。
⑤ 参见王元骧：《文学与语言》，《文艺理论与批评》1990年第3期。

体的、面状的。作家要用抽象的线性之"言"去表现具体的面状之"象"，其难度是可想而知的。但是，作家使用语言描写形象时，克服语词的异质性和抽象性是可能的。主要是通过创造性地运用一些特殊的表达技巧和手段以强化语言的造型性和表现力。[①] 这些学者对文学语言与艺术传达问题都作了较深入的探讨。他们的观点富有启发性并为解决审美情感、意象语符化之难的问题提出了一些可行的方法。

（二）审美意象语符化的途径

一切文学作品都是语言的构成物。作家的心理意象最终必须经过语符化才能变成具体、生动的文学形象，这才有文学作品。文学作品的生成也就是文字和词语的生成。古今中外作家的文学创作实践已经证明，运用文学语言的功能是可以克服意象与语符之间的对立与距离，达到"译"象成语，并塑造出个性鲜明、栩栩如生的艺术形象。否则就不会有鲁迅笔下的阿Q、祥林嫂，也不会有《红楼梦》中的贾宝玉、林黛玉等这些活在人们心中的魅力无穷的典型形象。

审美意象的语符化是一个复杂的过程，它有一个从内部的心理语言向外部的公共语言转换生成的过程，因而它包括脑内生成与脑外生成两个阶段。所谓脑内生成是指话语还没有在口头或笔头发表出来前的脑内斟酌生成过程，这也就是心理语言中讲的"内部语言"。它是语言主体在将内心的动机、愿望转化为表述性的外部语言时的一种过渡言语形式，其特点是发音器官活动的隐蔽性和言语的简缩性。由于作家在头脑中构思着的审美意象是时而生动鲜明，时而粗略跳跃，抑或只有一个不确定的模糊的审美意象的主要轮廓，这就决定了内部语言使用的词汇不多，语法结构不很完整，但

① 王汶成：《文学语言中介论》，山东大学出版社2002年版，第132—134页。

创作主体的意向却十分强烈。重视“脑内生成”，自觉地、有意识地运用内部语言进行艺术构思，是审美意象语符化成功的重要一环，因为创作主体只有精心进行“脑内生成”，才能对“焦点信息”和审美体验把握得更准确，附加信息安排得更妥贴，语词运用得更恰当，语境因素结合得更巧妙，并使之顺利地进入脑外生成的阶段。所谓脑外生成，是指在口头或笔头已发表的言语作品上，继续加工修改，直到满意为止的过程，即把作品的“草稿”修改加工成“定稿”的生成过程。“从内部语言向外部语言的过渡并不是简单地把一种语言翻译成另一种语言。它不可能仅仅通过使无声语言有声化来达到。”① 而是一个“反复地理解和被理解的过程”（巴赫金语），它要将意象符号升华为艺术语言符号，并使这艺术语言符号既充分承载起作家艺术思维的成果，又体现出文学之美、文字之美，创造出艺术意境来。由于内部语言不像外部语言那么富有条理和逻辑性，更缺乏丰富与生动，所以，作家诗人对已写成的稿子常常感到不够尽意，总觉得它没有能够鲜明地表达出自己从对象中所获得的主要印象，没有确切地描绘出情思交融的意象及心灵世界的微妙颤动。于是便面对写成的稿子焦思苦虑，反复求索，寻觅着最恰当的不可替代的字、词、句，反复斟酌、修改，甚至到了“吟安一个字，捻断数茎须”（僧归仁《自遣》）、“只将五字句，用破一生心”（李频《北梦琐言引》）的程度。在炼字炼句上耗尽心血，务求通过文学语言表达出主体审美感受的独特性，在对主客体关系的描写中见出主体的精神状态。

为了成功地进行审美意象的语符化，使审美意象通过一种线性的、时间向度的语言真切地传达出来，创作主体不仅应娴熟自如地掌握和运用语言，在炼字炼意上下功夫，而且还必须创造性地运用一些特殊的表达技巧和修辞手段，使普通语符经过文学化的组合增

① 列夫·维果茨基：《思维与语言》，浙江教育出版社 1997 年版，第 162 页

强其造型性和表现力，使独特的审美意象成功地呈现出来。为了达到这一目的，审美意象语符化的主要途径有以下三条：

第一，营造各种特定的语境，使语词摆脱概念的束缚，获得具体、特殊的涵义。

英美新批评的主要代表瑞恰兹认为，词汇意义的功能是通过它们所在的语境来体现的。在传统的理解上，语境指的是某个词、句或段与它们的上下文之间的联系，正是这种上下文确定了该词、句或段的意义。而瑞恰兹对传统的语境概念从两个方向上进行了拓展，一是从共时性的角度把语境扩大到包括与所要诠释的对象有关的某个时期中的一切事情；二是从历时性的角度加以拓展，语境表示一组同时再现的事件。正是基于如此开阔的理论视野，他认为，同样一个陈述事实（语言），在不同的陈述情况（语境）里，便会具有大相径庭的功能效应。事实的确如此，单个词语只具有词典意义，只有把它放在特定的语境之中才具有个性涵义。“涵义与意义不同，意义所表示的只是语词与其所指称的事物固有的客观联系，它们之间的这种联系是固定的；而涵义所反映的却是在感性活动过程中，事物、对象与主体之间的关系，是个人对于语词内容的一种主观体验。”[1] 正是在具体的语境中，普通语词才能生发出具体的、特定的意义。如“老爷”一词是普通的旧式称谓，虽然显示着封建等级关系，却没有丰富、深刻的涵义。但是，在鲁迅小说《故乡》的特定语境中，“老爷”一词却有着非同寻常的意味。童年时，“我”与润土是亲密无间、无所顾忌的伙伴。时隔30年，润土见到我却恭敬地称我为“老爷”，这生分、隔膜的称呼，不仅表现出润土对“我”的尊敬，而且折射出了他那自卑、麻木的心态，包含着既欢喜又悲凉的情感，显示着人与人之间无法突破的隔膜。在此，语词不止诉说着自身，它说出了远比自身丰富得多、深刻得多的涵

① 王元骧：《文学语言》，《文艺理论与批评》1990年第3期。

义。可见，在具体文学语境下，一句普通的话语可生发出无比丰富的涵义，令人品味不尽。这正如美国著名的艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆指出的："事实上，语词在不同的前后关联、不同的背景和不同的个人或不同的社会群体中，都具有不同的内涵。"[①] 我国作家老舍也曾说过："普通的话，在适当的时间、地点、情景中说出来，就能变成有文艺性的话了。"[②]

由语言的上下文关系构筑的小语境，容易被人注意和引起重视，而言语与社会生活的联系（文化背景、社会规范和习俗等）造就的大语境，常被人所忽略，其实恰是这些隐而不见的社会文化因素，是形成文学语言深层涵义的根本原因。如杜甫的《孤雁》："孤雁不饮啄，飞鸣声念群。谁怜一片影，相失万重云？望尽似犹见，哀多如更闻。野鸦无意绪，鸣噪自纷纷。"该诗描写了一只离群的孤雁不饮不啄，一直苦苦地追寻着失散的伙伴，甚至产生出那群雁总在眼前晃动的幻觉；但这幻觉毕竟不是真实的情景。在它周围"鸣噪"着的并不是昔日的伙伴，而是一群可恶的"野鸦"，这只孤雁因此而愈加焦躁不安。表面看来，正如题目所表明的是一首描写孤雁的诗，实际上它是诗人的"自写照"，即借用孤雁这一动物形象抒发对知己的思念之情和对因战乱带来的人与人之间那种不信任现象的诅咒。诗中借孤雁这一象征体所传达出的象征意义（内涵意义）是非常丰富、深刻的。而要正确认识和把握诗句中内蕴的涵义，则要联系大语境，即诗人所处时代的社会环境和文化背景来理解。

文学语言是在具体的语境中生成的，语境是流动多变的，文学语言是随语境的变化而变化的。譬如："你可以这样做"中的"可以"一词，它的语言意义是指"可能"或"能够"；但在"我对他够可以的了"这个句子中，"可以"的意思则相当于形容词"好"。

① 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社 1986 年版，第 360 页。

② 老舍：《出口成章·关于文学语言的问题》，作家出版社 1964 年版，第 60 页

语境赋予语言以个性化涵义和生命的活力。正是在一定语境的规定和限制之下，抽象概括的语言符号才变得具体、生动、形象、丰富，从而转化成情味无穷的艺术符号，作家运用这样的艺术符号，才能创造出内涵丰富、诗味隽永的艺术形象。

第二，语词序列的巧妙组合。

中国的汉语言与印欧语系的语言相比缺少严密的语法和丰富完整的时态结构，中国作家很难像欧美作家那样凭着时态上的变幻与翻新达到新奇的表达效果，正如有的论者所言："对于那些希望在自己的作品中如同欧美作品一样自由地运用时态的变化来创造出特别叙事效果的中国作家而言，汉语常常会使他们感到沮丧。"[①] 但是，汉语较之拼音文字是更具有诗性资质和审美价值的语言，有着自己独特的优势。美国语言学家范诺洛萨在1908年撰写的《汉字作为诗歌的媒体》一文中曾热情赞赏汉字的各种超过拼音文字的优点。他把汉字的优点概括为三点：(1) 汉字充满动感，不像西方文字被语法词类规则框死；(2) 汉字的结构保持其与生活真实间的暗喻关系；(3) 汉字排除拼音文字的枯燥的无生命的逻辑性，而是充满感性的信息，接近生活，接近自然。[②] 如此言简意赅的分析，说明了汉语具有丰富多样的表现性，是一种偏重于表现性的语言。

汉语没有形态变化，其构词造句的规则具有简易性，它的组合是依靠词序排列和虚词的应用，词本身的形态则大多不变。如"我爱他"，换成"他爱我"，语义便翻转了，而语义的变化只靠"他"和"我"的位置颠倒；如果加上一个虚词"也"，就可使两个句子的意思统一起来，成为一件事情的两个方面，即"我爱他，他也爱我"，这就由两个单句构成了一个复句。可见，语序在汉语中的地位是非常重要的。虽然语言受线性序列的限制，一个语词不得不排列在另一个语词的后面，但它们之间可以前后移动、相互置换，在

① 李洁非：《中国的叙事智慧》，《文学评论》1993年第3期。

② 转引自郑敏：《语言观念必须革新》，《文学评论》1996年第4期。

形式上具有可逆性。“汉语言单位的弹性表现在功能上就是它的变性，亦即词义功能的发散性。汉语一个个词像一个个具有多面功能的螺丝钉，可以左转右转，以达意为主。只要语义上配搭，事理上明白，就可以粘连在一起，不受形态成分的约束。”① 正是汉语的这种随意性和弹性，决定了语词组合的多向性。“一个语词序列，可以顺向建构，也可以逆向拼合，还可以以腹为头双向合成。”“语句可以无限延伸，语序可以随意调整，语链还可以自由地切分。”② 在文学创作中，作家充分利用汉语语句结构之灵活多变的特性，通过语词艺术化的组构，成功地表现着审美意象和艺术境界，传递着美的信息。作家对语词的选择与组合的策略是多种多样、千差万别的，这里从五个方面作些简略的探讨：

1. 运用表象义丰富的词，复苏语言与感知觉表象的潜在联系。

语言是在人脑的第一信号系统（感觉）的基础上发展起来的，虽然它是人类感性经验的抽象化、概念化的符号，但它仍与人的感知觉有着不可分割的联系。它既有普通一般的一面，又有具体特殊的一面，语言与表象有着天然的联系。语词的意义准确地说应分为意义和涵义两部分，意义与抽象认知有关，是普遍的、分析的，而涵义跟感觉有关，跟过去的经验、文化背景有关。意义可以传授，涵义只能靠语境、语感去领悟。现代语义学对语言意义的划分愈趋精细，英国语言学家利奇就把语义分为七类：理性义、内涵义、社会义、情感义、反映义、搭配义、主题义。③ 这说明词语语音层面下面的语义呈现出一团“意义星云”，以理性义为中心，周围弥漫着诸多模糊不清的边缘义。词义的多向性与弹性为文学创作留下了广阔的空间。

文学是用生动鲜明的艺术形象反映社会生活、表达主体情感

---

① 申小龙：《申小龙自选集》，广西师范大学出版社，1999年版，第69页。

② 高万云：《文学语言的可变性规律初探》，《文学评论》1990年第5期。

③ 参见利奇：《语义学》，上海外语教育出版社1987年版，第13页。

的，形象性是文学的根本特性。这一特性决定了在文学语体中，比较重要的是语词的表象义、情感义、社会文化义等，这些边缘义间互相联系，且都以“联想意义”来概括，能引发巨大的表现潜力和暗示能力。表象义是词的所指对象在我们脑中引起的感知觉表象，通过表象可产生联想，唤起相应的审美情感。因而表象义在文学语言中获得了极其重要的地位。作家倾向于选择表象义丰富的词，以使意象得以形象地符号化。例如，“枯藤”、“老树”、“昏鸦”、“小桥”、“流水”、“古道”、“西风”等都是表象义凸现、鲜明的名词，这些词能引发人们对所指客观事物的联想，能在头脑中建立起相应的感性的画面。以这些词作为语言材料，经过诗人精心地组合建构，便形成了一首形象生动、意蕴隽永的“秋”的千古绝唱：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”（马致远《天净沙·秋思》）普遍一般性的词语，经过诗人的具体化组合，使之指向了具体、特殊的事物，唤起人们的感官具象反应。诗中每三个词语为一组，分别构成三幅看似独立的图景，但其中都蕴含着一个悲凉的主题。各个词语所标志的事物的状态，由近及远，由静及动，由次及主，由外到内地分层推进、立体延伸；景色的描写与心理的衬托相得益彰，每一个自然景物中都渗透了萧条秋色里人物内心世界的悲凉。

2. 利用词义聚合的不同特性，造成有意味的文学话语。

汉语是世界上词汇最丰富的语言之一，在《汉语大词典》中就收集了37万多条（只包括一般词语）。同一事物常有许多不同的说法或名称，例如，“死”历来被认为是不吉利的事情，所以在日常生活中人们尽可能用委婉的说法来表示：“仙逝”、“谢世”、“永别”、“长眠”、“归西”、“作古”等等，有多达几十种说法。这些语音形式不同而意义相同或基本相同的词，就是一般所说的同义词。在文学作品中，作家巧用语言系统中的同义词不仅避免了用词的重复，为句子带来错综变化之妙，而且能通过运用同中有异的同义

词，传达出不同的情感色彩和风格色彩。如《红楼梦》是以贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧为中心，描写了贾府衰亡的过程，全书贯穿着悲和愁。为了表达各种场合、各类人物、不同程度、不同内涵的“悲”和“愁”，作者运用的两组同义词共达36个。其中表示因悲而痛的有：“悲痛、悲恸、悲切、悲凄、悲戚、悲哀、悲”；表示因伤而悲的有：“伤感、伤心、悲感、悲伤、伤悲”；表示凄苦的有：“凄楚、凄恻”。愁有感于形而虑的“烦虑、忧虑、愁烦、忧愁、忧”；有动于心而闷的“愁闷、忧闷、纳闷、气闷、烦闷、闷”；有心绪不展的“悒郁、忧郁、抑郁”；有心境不畅的“懑愤、懊恼、烦恼、苦恼”。笔之所至，无所不及。于贾府，则愈显出封建社会摇摇欲坠之态；于宝黛，则更见其愁肠固结，如泣如诉。①

在语词的意义聚合中还有一种现象值得注意，这就是语词的多义性，即通常所说的一词多义现象。例如，“蜡烛”一词的实体词汇意义是“蜡制的照明物”。以这一实体词义为基础，又生发出了极为丰富的具有民族文化色彩的国俗语义。以燃成灰烬始干的烛泪喻深深的情思和虽死不悔的决心和信念；根据蜡烛“燃烧自己，照亮别人”的品质，“蜡烛”一词用来泛指“乐做奉献的人”，特指“教师”；由于摇摇曳曳的烛光易被风吹灭，又有了“风烛”比“残年”的用法；中国过去在婚礼中，在新房内以点红蜡烛表示喜庆，并于红烛之上加上龙凤彩饰，以增添吉祥热闹的气氛，是为“花烛”。“花烛”遂指代“新婚”，“洞房花烛夜”即为“新婚之夜”；而在“他是蜡烛，不点不亮”这句话中，“蜡烛”一词具有贬义，泛指“不自觉、有傻气的人”。可见，“蜡烛”一词具有丰富的象征义、比喻义，修辞上有褒有贬，既表现缠绵之情，欢乐之感，也表现悲凉之意。这种种丰富的涵义都是在“蜡烛”一词的实体词义的基础上所增添的民族文化蕴含，是通过对蜡烛实体的特点的联想而

① 辛加宝：《同义词研究》，参见吴竞存编：《〈红楼梦〉的语言》，北京语言学院出版社，1996年版，第243页。

产生的。

一词多义现象既有积极的一面，又有消极的一面。积极的一面在于它使语言非常经济，一个词包含几个意义，可以大大减少语言符号的数目，使用者能从词汇所具有的涵义的汇集中，获得无比丰富的意义，并可以根据上下文选择出一个与表达目的最为吻合、恰当的涵义。消极的一面在于易使话语产生歧义现象。正因为如此，对于一词多义，人们在科学语言和文学语言中采取两种截然相反的态度。在科学语言中，不允许存在含混不清的表达，要力求消除语言的多义现象，使语词的能指与所指一一对应。而文学要用语言表达出作者罕见的、新颖的、独特的、原初的审美感受与体验，意义明确单一的语词是难以传达出如此丰富复杂的审美体验，因此，文学语言就要提倡和保留语词的多义，并通过各种手段造成一词多义现象。正如法国释义学派创始人保罗·利科所说："诗歌是这样一种语言手段，其目的在于保护我们的语词的一词多义，而不在于筛去或消除它，在于保留歧义，而不在于排斥或禁止它。语言不再是通过它们的相互作用，构建单独一种意义系统，而是同时构建好几种意义系统。从这里就导出同一首诗的几种释读的可能性。"[1] 文学语言恰是善于运用语词多义性的语言，利用同一语词具有的多种意义，拓展了文学作品的容量和内涵，如"春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干"。(李商隐《无题》"相见时难别亦难")；"蜡烛有心还惜别，替人垂泪到明天。"（杜紫微《别诗》）这两首诗中都以垂泪的蜡烛象征苦恋者那黯然销魂的离别之恨和幽然神伤的思念之情。而在"还主动和我们打招呼，蜡烛!"（陆文夫《井》）中的"蜡烛"一词则是贬斥性的骂语，意思是"什么东西，那么不自量!"正是由于文学语言具有多义性的特点，因而才能够包容众多的情感体验、生活经验和哲理意蕴，收到言有尽而意无穷的艺术表达效果。

① 参见涂纪亮主编：《现代欧洲大陆语言哲学》，中国社会科学出版社 1994 年版，第 162—163 页

3. 创造词语能指与所指之间的“偏离效应”，使一般化词语生发出独特的表意功能。

在日常语言中，语言符号的能指与所指之间的关系是固定的对应关系，即使一词多义，也是可以确定的，这就是语词的常态意义。这些常态意义的表现性毕竟是有限的，因为它要受到语法规则和造句习惯的制约，语言表达难以脱离概念化的逻辑轨道。相对于理性逻辑，艺术形象中的生活与情感则是变异了的。前苏联心理学家列昂节夫在给维戈茨基的《艺术心理学》作序时深刻指出：“情感、情绪和激情是艺术作品内容的组成部分，但它们在作品中是经过改造的。就像艺术手法造成作品材料的变形一样，艺术手法也造成情感的变形。”[①] 这就告诉我们艺术作品中的情感是个人情感的改造与升华，要成功地传达这种变异的情感，就要有与之相适应的艺术形式与手法，就要在日常语体的基础上转换生成审美语体，其转换生成的基本规律是：“只有违反标准语言的常规并且是有系统地进行违反，人们才有可能用语言写出诗来。”[②] 在实际语境中，词义又是变化多端的。当词义的变化超出语词的能指与所指之间的确定联系时，能指与所指间的恒定关系就会破裂，偏离也就随之产生。偏离的另一层意思便是指在词的用法、搭配及语法功能等方面违背常规的用法。词语的偏离在两个方面造成独特的表意效应：

首先，词语的偏离及超常搭配，能使词语不再指向共相、一般的意义，而是指向独特、个别的意义。如“花”这个词，虽然中国社会科学院语言研究所词典编辑室编辑的《现代汉语词典》（修订本）中，对它的解释多达 19 项，其中包括“花”的一些比喻义、象征义，但是，这些解释里“花”依然是共相意义上的“花”，能指与所指还是能够确定的。在文学作品中，采用偏离的方法及词语

① 列·谢·维戈茨基：《艺术心理学》，上海文艺出版社 1985 年版，第 8 页。

② 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，见方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版。

的超常搭配，“花”便指向各种特殊的事物和意义，“花”的意义和用法是变化万千、无法穷尽的。诗人张先的佳句“云破月来花弄影”被视为千古绝唱。“花”本来是不能“弄影”的，但恰是用了一个拟人化的“弄”字，而境界全出。这是诗人把自己的心情投射到花上，使花人格化的结果。在月光下徘徊、起舞、顾影、伤愁的既是花也是人，是二者的巧妙融合，是物化了的诗人的审美感受。没有“弄”字这一超常搭配的词语，则花归花，人归人，诗人的心境无法窥见，花的出现也失去了意义。显然，这一佳句中的“花”，不可能是共相意义上的花，而是殊相意义上的，即诗人独特情感体验中的花。

其次，词语的偏离能恢复语言感性鲜活的表现力，并打破读者心中固有的接受定势。词语的常态意义由于经常使用，已变得机械化、一般化了，既失去了它与感性经验的联系，又使人在接受过程中感觉不到其生动鲜活的一面。文学语言通过言语的偏离和打破其成规与常态的“变异”，能够使人们产生新异感，并有助于打破那种非艺术接受机制的惯性运动，产生出艺术语体所需要的言语接受图式。譬如，我国古典诗词中对“愁”的描写，总是用具体生动的感性形象来表达这种抽象的、飘忽不定的情感：“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”——愁有长度；“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁。”——愁有重量；“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。”——愁有形状；“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。”——愁能相对而望；“愁心似醉兼如病，欲言还慵。”——愁有酒味，能醉人；“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。”——愁有动作，能陡然立起。这里，诗人将难言的愁思，别出心裁地用文字凝铸成一个个鲜明生动的意象，令读者在曲折玩味中觅得诗词的真谛。这些诗句中对于语言常态的偏离和“变异”的表达，迫使我们将注意力集中到语言本身，而不是它以外的别的东西。新异、独特的语词搭配，使我们感受它时已无法重复原来的感知路径，无法袭用原来的接受模式和套路，只有凭借丰富的想像力与创造力，

悉心地去体味、感悟。这就打破了我们心中原有的接受定势,从麻木不仁的状态中惊醒起来,使思维恢复生机与活力。

4."碎片化"的词语组合,拓展文本内在的艺术张力。

文学文本的话语结构从本质上说是作家在观照生活时审美情感秩序的外化。就是说,一定的审美情感模式必然会产生与其对应的话语结构。正如杜夫海纳所说:"艺术的语言并不真正是语言,它不断地发明自己的句法。它是自然的,因为它对自身说来就是它自己的必然性,一个存在的必然性的表现。"[①] 作家在创作中要以自己活跃的审美情感去超越以理性思维为基础的语法规则,同时就需要建构出能满足非理性思维的要求,能充分反映作家审美情感和创作个性的新的语法规则,美国语言学家乔姆斯基(NoamChomsky)的转换生成语法充分满足了这些要求。乔姆斯基认为,语言可按其规则进行不同形式的排列组合而产生出不同的语句和语义,而且趋向无穷。这一语法理论是以既有的语法规则为前提,强调语言运用的变化性、创造性,它允许对旧有的语法进行破坏、改革,以便通过语言形式的重组来生成新的语义。这种转换生成法是符合文学语言组构规律的。作家如果遵循现象之间的因果必然律,按照常规语法去反映现实、组构文本,就会把生活中许多偶然的、个别的、无法按照因果关系去解释的意象与思绪筛选掉、遗漏掉,使文本的面目变得苍白虚假。为了突破旧有的话语结构模式,一些作家在结构作品时不仅选择了片断拼接的结构形态,而且大胆采用"碎片化"的词语组合方式,以使那些无法贯穿于因果关系链上的大量偶然的、个别的意象都被拼接黏合而纳入文本世界之中,形成散点透视的效应,使意象之间的范围、距离、深度增大,拓展了文本内在的艺术张力,给读者留下广阔的想象与再创造的空间。例如:

---

① 杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社1985年版,第106页。

没有父母的少女，酗酒病狂的兄弟，纯洁的初恋，信托的心，白首的约，不辞的别，月夜的骤雨，深刻的心的创痛，无爱的婚姻，丈夫的欺骗与犯罪，自杀与名誉，社会的误解，兄弟的责难和仇视，孀妇的生活，永久的秘密，异邦的漂泊，沉溺，兄弟的病耗，返乡，兄弟的死，终身的遗恨。

——巴　金《春天里的秋天》

这段是在叙述一部电影的情节，它是由18个偏正词组并列拼接而成，其中有的词组内还含有并列着的多个信息。每个词组都是一个独立的意象，多项词组聚合成动态的意象群，各项之间看似没有必然的联系，显得零乱杂多。但却在广阔的时空中延展出一幅幅流动的画面，形成了一个动态的过程，在貌似零乱无序的词语搭配中，传递着丰富的信息和各种复杂的情感。

第三，运用各种修辞手法，创造“陌生化”效果。

文学语言要不落窠臼，创造出令人新奇的“陌生化”效果，并将其表现力深入到无法言说之域，成为不可说之说，除了靠语境的营造、词语的组构外，还常常需要利用各种修辞手法，生成能尽善尽美地表现审美意象和美的境界的艺术语言。何谓修辞？《辞海》释曰：“依据题旨情境，运用各种语文材料、各种表现方法，恰当地表现写说者所要表达的内容的一种活动。”这一概括中指出了修辞包含着的四个要素，即修辞情境、修辞材料、修辞方法及修辞效果，四者密不可分。就基本的修辞手法而言，就有比喻、象征、拟人、夸张、对比等多种，经常见于文学语言的表现之中，为建构文学的审美意象系统服务，凸现语言的美学功能。

比喻是一种具有悠久历史传统的艺术表现手法，我国上古时代就已总结出诗之六义，其中“赋比兴”均属修辞手法。比者，附也，以彼物比此物也。按刘勰的说法，比之为义，取类不常：或喻

于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。象麻衣如雪，两骖如舞，金锡以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以类教诲，蜩螗以写号呼，浣衣以拟心忧，席卷以方志固，都是"比"。在20世纪初，俄国形式主义派在诗学研究中，强调语言的"陌生化"，也对比喻特别重视。如雅各布森在《隐喻和转喻的两极》一文中，把诗歌分为两类：隐喻与转喻。他认为，在一般的现实主义作品中，转喻结构居支配地位；而浪漫主义的作品则以隐喻为主导。英美新批评派的文论家们，在对语言技巧的研究中，尤其重视隐喻。布鲁克斯曾用一句话概括现代诗歌的技巧：重新发现并充分运用隐喻。维姆萨特则在他的许多论文中对隐喻的各种机制进行过细致的分析。他们重视比喻，其意义不仅是认为以此物代彼物，能创造出文学话语的形象性、生动性，而是通过喻体与本体的巧妙结合，能揭示出不同事物之间的内在联系，能暗示出深刻的"言外之意"。因为"隐喻语言的意义又可分两种，而且两种意义一般说来是并存的：一种是表面含义即字面意义，一种是掩藏在字面意义之下的深层意义。"[①]

根据本体和喻体的不同关系，今人多把比喻分为明喻、隐喻(暗喻)、借喻三种类型。明喻即直喻，在文学作品中比比皆是，雨果在诗作中曾用许多事物作喻体来比喻星星：晶莹的宝石，金色的水晶，银色的百合，夜之眼，暮色中朦胧的眼睛，闪光的钻石，空中的残火余烬，空中飞舞的蜜蜂，等等，赋予"星星"一词丰富多彩的形象，以唤起接受者瑰丽的想象，使平淡无奇的事物变得无比新奇生动。

借喻是用喻体直接代替本体，本体和比喻词都不出现，是一种省略性比喻。如：

再往下走几十级，瀑布就在我们上头，要抬头看了。

① 季广茂：《隐喻视野中的诗性传统》，高等教育出版社1998年版，第42页。

这时候看见一幅奇景，好像天蒙蒙亮的辰光，正下急雨，
千万枝银箭直射而下，天边留着几点残星。
——叶圣陶《记叙金华的两个岩洞》

这里用“千万枝银箭”比喻本体“瀑布”，形象而逼真、言简而意丰。

隐喻是具有很强的诗性功能的修辞，诗与隐喻结下了不解之缘。雪莱说：“诗人的语言主要是隐喻的。”[①] 斯蒂文斯说：“只有在隐喻的国度里，人才是诗人。”[②] 这是因为诗歌这种艺术文本，其语义结构是一个复杂的、多极化的系统，美国学者劳·坡林指出：“诗是一种多度的语言。我们用以传达消息的普通语言是一度的语言。这种语言只诉诸听者的理智，这一度是理解度。诗歌作为传达经验的语言说，至少有四度。它为了传达经验，必须诉诸全人，不能只诉诸他的理解部分。诗不只涉及人的理解，还涉及他的感官、感情与想象。诗在理解度之外，还有感官度、感情度、想象度。”[③] 从这种切近诗歌语言本质的认知中，我们就可以理解为什么西方众多文论家把隐喻看作是诗的“普遍原则”。隐喻语言在诗中的基本功能是通过造形而形成意象，使意象客体构成隐喻的喻体，使诗性意义得以显示。但是在诗歌中，意象之间一旦构成隐喻结构，其意味会发生奇异的变化，扩张，生成极强的感官性与暗示性。正是在隐喻结构中，意象的巨大表现力才能被充分激活。如宋人吕本中的词《采桑子》：

恨君不似江楼月，
南北东西。

---

① 《十九世纪诗人论诗》，人民文学出版社 1984 年版，第 121 页。
② 转引自泰伦斯·霍克斯：《隐喻》，北岳文艺出版社 1990 年版，第 10 页。
③ 劳·坡林：《怎样欣赏英美诗歌》，北京出版社 1985 年版，第 9—10 页。

南北东西。
只有相随无别离。
恨君却似江楼月，
暂满还亏。
暂满还亏。
待得团圆是几时。

在这首词中，同是江楼月的意象，却被赋予了团圆和分离两种截然相反的涵义，作为隐喻的喻体，这两种月的意象却暗示着抒情主人公复杂的情感世界，即从希望与现实两端表现那颗“恨君”的爱心。虽为合与分两极，却让人能更深刻感受那渴望与爱人团聚的美好愿望，这是可以言说的表现效果。而词中在“不似”与“却似”的哀怨中，“恨”的无尽忧愁又使抒情主人公处于怎样的心绪中，确是无法说清的，只能靠欣赏者去悉心地体味。

“象征”一词在希腊语中本义是指“一个木板分成两半，双方各执其一，以保证相互款待”的信物，后来被引申为观念或事物的代表或符号。文学的象征是指通过某一感性具象的事物或特定形象表现或暗示比它自身更丰富的涵义和观念。任何象征都包含着象征客体和象征意义。象征与比喻既有联系又有区别，二者的区别主要在于：①比喻中喻体和本体的关系大多都是说明性的，一般不必通向观念；而象征则重在主体意识和观念的表现。②比喻中的本体与喻体是主从关系、比附关系，二者的联系往往是直接的、局部的、暂时的；而象征的客体与象征的意义的联系却不是那么直接和单一，象征体所包孕的象征意义常常体现某种程度的超越性、暗示性和不确定性。象征的意义是宽泛的、隐晦的、深邃的。③比喻多用于个别语言现象，象征可以是特殊语词，也可以扩展到全句、全段、全篇。韦勒克、沃伦他们二人认为：“象征具有重复与持续的意义。一个‘意象’可以被转换成一个隐喻一次，但如果它作为呈

现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分。”[1] 他们所讲的便是较大范围的象征。成功地运用象征手法，能达到这样的效果：“借有形寓无形，借有限表无限，借刹那抓住永恒……正如一个蓓蕾蓄着炫熳芳菲的春信，一张落叶预奏那弥天漫地的秋声一样。所以它所赋形的，蕴藏的，不是兴味索然的抽象观念，而是丰富，复杂、深邃，真实的灵境。”[2] 文学艺术所追求的就是这种宏大深邃的人生境界、精神价值和贯通古今世界的人生哲理。所以，文学作品的最核心的东西，不是可以用概念表述的“主题思想”，而是作品中所蕴含的这种“象征意蕴”。鲁迅塑造的阿Q形象之所以具有不朽的魅力，就是因为这个落后农民形象大大超越了它自身的规定性而获得了一种普遍性象征意蕴。“它不仅象征当时社会流行的民族失败主义的变态情绪，而且象征中华民族的性格——一种长期受奴役而形成的变态反抗、精神胜利的畸形的集体深层心理。”[3] 海明威的《老人与海》是一部具有象征意义的小说。作品描写了老渔夫桑提亚哥连续84天没有捕到鱼，直到第85天才终于捕到一条大鱼，在返航途中，鱼肉又被鲨鱼吃掉，经过3天的海上搏斗，老人筋疲力尽地拖回来一具鱼的骨架。在海明威笔下，老人无疑是英雄的象征，而大海、大鱼、巨鲨则是英雄强大的对手。老人的捕鱼经历象征人类在与大自然和外界力量的搏斗中难免失败，但又不屈不挠与命运抗争的哲学思考，暗示出人们那种明知不可为而为之的不可征服的硬汉子精神。正是作品中象征与暗示出的深邃的哲理内涵和精神，激发人们的联想和情感体验，并使之产生巨大而持久的心灵震撼。

拟人手法是把事物当作人来写，即把人的感情、行为附着于动物、植物、无生物或抽象概念等非人身上，即把事物人格化。它可

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第204页。
② 梁宗岱语，转引自张德林：《现代小说美学》，湖南文艺出版社1987年版，第67页。
③ 林兴宅：《论文学的象征》，《学术月刊》（沪），1990年第3期。

以看做特殊的比喻。大千世界的万物都是彼此相连的，人和物更是息息相关。刘勰在《文心雕龙·物色》里说："岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。"情与物是脉脉相通的，人们在千变万化的自然界和丰富多彩的社会生活中，常常会因情感物或因物生情。从发生学看，原始人把人格化的言语运用到客观事物上面，形成的所谓拟人现象，是自然崇拜观念和万物有灵心态在言语活动中的反映。但其后随着这种观念和心态的淡化和消失，拟人的运用，就属于修辞范畴了。拟人是以作家异乎寻常的艺术感觉和奇异的想象为基础的。当作家情感勃发、充溢之际，常以奇异的想象把主观的意念和感觉赋予客观事物，仿佛客观事物也和人一样具有感情和性灵，所谓"以我观物，故物皆著我之色彩。"[①] 因而极有利于人们通过心物交感而寓意寄情。拟人便是这种物我交融的奇异心态基础上的想象的产物。文学作品中的拟人，方式不一，大多是直接赋予事物以人的行为和情感。如：

那晚月儿已瘦削了两三分。她晚妆才罢，盈盈的上了柳梢头。

——朱自清《桨声灯影里的秦淮河》

这里把无生物"月亮"当作美女来描绘，赋予人的行为和动作。这位身材瘦削、步态轻盈的晚妆美女的形象，新颖别致、栩栩如生，令人对"月儿"产生无尽的遐想和美的享受。这种拟人化的表现，不仅惟妙惟肖地传达出了作者丰富细腻的审美情感，而且还把死寂的物质世界变成了有生命、有活力的精神世界，并创造出一个新奇美好的艺术世界。

在文学作品中，也有通过否定事物具有人的行为和情感而运用

① 王国维：《人间词话》

拟人手法的。如“无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤”（韦庄《金陵图》），台城柳本来是没有感情的植物，诗中却反而怪它无情，这也就隐含着诗人认为台城柳本来是有情之物的意思，由此便曲折而巧妙地把台城柳拟成有感情的人了。这类拟人方式可谓别具一格。拟人手法使人放弃现实态度，以新的角度审视对象，从而发现和体味对象的审美价值。

为了更突出、更鲜明地强调某一事物，而故意地“言过其实”，用形象的语言把事物的某一特征超越常态的夸大或缩小，谓之夸张。日常语词以其固定的意义引导人们以日常感觉来感受世界，固定的词义束缚着人们强烈情感的抒发。在文学创作中，当常态的具体事物难以表达创作主体浓郁深沉、变动不拘的感受与情感时，作家就会以扬厉、夸饰的方式突出事物的本质特征。通过对主体感觉的夸张，便可打破日常语言符号的固有意义，使之构成变形的超常态形象和虚幻的语境，为审美意义的发生造就充分的条件。诸如善用夸张的李白，写雪片曰大如席；写白发长有三千丈；写黄河之水言天上来；写蜀道之难则难于上青天；写逸兴壮思即上青天揽月；写小人气焰便见鼻息直冲天上虹霓……夸张矫饰比比皆是。夸张的语象虽荒诞不实，但没有人怀疑其艺术价值，因为这些语象的夸张变形表现了作家感觉和情感的真实和艺术的真实，所以，它不会失去可信性，反而会使读者更强烈地感知对象的审美特性，具有艺术的可接受性。因此，我们不会说雪片大如席是没有的，因为它能更好地表现燕山冬天的严寒；也不会说没有人能鼻息若虹，因为它却能活画出那些势利小人的骄横与嚣张。艺术反映现实是能动的表现，其间渗透着创作主体鲜明的爱憎和个性化的情感，因而它必然高于现实。从这个意义上讲，艺术的本质是夸张的。也只有这样的艺术品，才能“发蕴而飞滞，披瞽而骇聋”[①]，酣畅淋漓地抒发作

① 刘勰：《文心雕龙·夸饰》。

者的主观感受，具有强烈的艺术感染力，从而充分满足欣赏者的审美要求。正可谓“誉人不增其美，则闻者不快其意；毁人不益其恶，则听者不惬于心。”[①] 这说明“夸而有节，饰而不诬”[②] 的艺术夸张是符合艺术鉴赏审美心理的。

通感是中外诗文中运用相当广泛的一种艺术表现手法。对于通感，早在古希腊，亚里士多德在《心灵论》中就曾提到过，他认为声音有“尖锐”与“钝重”之分，那是与触觉比照的结果。因为听觉与触觉有相似之处。中国古代文论里虽然没有提出通感一词，但在文学创作特别是诗歌创作中却大量存在。钱钟书先生在《通感》一文中，曾专门研究并阐述了通感在中国古典诗文中的运用情况。他指出：“中国诗文有一种描写手法，古代批评家和修辞学家似乎都没有拈出。”他还说：“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉等等往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身等多个官能的领域可以不分界限。”[③] 这便揭示了通感的特点和规律。人的五官感觉虽各有分工，彼此不得相混，但人作为有机的生命整体，各种感觉既有特定的对象和相对独立的功能，又是可以相互联系、相互沟通和相互转换的。

现代生理学研究表明，人脑的结构和机能是极其复杂的。大脑神经系统是由无数神经元组成的，有复杂的系统层次和不同区域，不同的区域对事物产生不同反应，如视觉对光波作出反应，听觉对声波作出反应等。然而，大脑皮层的各个区域之间又不是彼此孤立、相互隔绝的，它们的边缘地带有着许多“叠合区”，发挥联结、协调、沟通作用，在“兴奋分化”的同时，产生“兴奋泛化”，能使各种不同感觉之间获得沟通而形成通感。

从客观方面来说，任何事物都存在于一定的时间和空间之中，时

① 王充：《论衡·艺增》。

② 刘勰：《文心雕龙·夸饰》。

③ 钱钟书：《通感》，《文学评论》1962年第1期。

间和空间是矛盾统一的;不同事物在形态、属性上有着内在的联系和外在的相似之处,这就为通感的产生提供了客观基础。此外,在文学艺术创造中,作家艺术家审美通感的产生和表现,还有赖于其创造性的联想和想象。

从心理学上讲，通感是感觉的挪移。从一种感觉转移到另一种感觉，是作家运用形象思维想象和联想，由此及彼的想象的结果。由于想象是自由驰骋的，所以也就使移觉多样化，形成五官感觉皆可沟通的局面。贾岛《客思》中有“促织声尖尖如针”的诗句，就是由促织的尖叫声这一听觉表象联想到尖针这一视觉表象而创造出来的。诗人以耳为目，听声类形，将听觉转化为视觉，使不可见的蟋蟀叫声变得可见可触，形象具体地表达出了蟋蟀的尖叫声深深刺痛游子的心，而引起的浓郁的悲伤之情。运用多重通感，通过几个感觉的协同作用，形成丰富的知觉表象，并造成奇异化的艺术表现效果，这在诗文中也是常见的。如李世熊《剑浦陆发次林守一》:“月凉梦破鸡声白，枫霁烟醒鸟语红”。月光是“白”的，白色是霜雪之色，由“白”而生“凉”；月白而天将破晓，使人感觉鸡叫声也是“白”的，这里由视觉转到触觉，再由听觉移到视觉。天气晴好，烟消云散，枫林尽染，一片火红，仿佛林中的鸟鸣也染上了这种热烈的颜色。视觉、触觉、听觉彼此沟通、交互为用，表现了秋天破晓美妙、动人的诗情画意，传达出诗人难以言传的微妙感觉。运用审美通感，可以化无形为有形，化无声为有声，化无味为有味，把生活中似乎“无理”的现象化为艺术上“合理”的意境，使作家能够更形象、更生动地表情达意，创造出多姿多彩、形神兼备的艺术形象。同时也有助于调动读者的多种感官从各个不同的角度去捕捉和体味艺术形象的意蕴，启发读者的联想，成功地进行艺术再创造。

以上是从修辞的层面上对几种语言艺术的表现手法作了些简要的分析。其实，语言艺术的表现手法是极其丰富的，此书的任务并

不是从修辞学的角度去一一展示它们在传情达意上的精彩的用法，因此只能挂一漏万。但通过上述对几种传统修辞方法的阐述，足以说明修辞是文学语言审美化的特殊方式，它能在一定意义上造成“偏离效应”，超越语言旧有的体制框框，对表现对象起到凸现、强调、渲染之类的作用，创造出陌生化的艺术世界，更好地发挥文学语言的审美功能。

四、文学语言与其他艺术语言

倘若我们把各门类艺术所运用的物质载体、媒介、表现手段与方式喻为“艺术语言”的话，那么，艺术语言自身便构成了一个丰富有序的符号系统。在人类漫长悠久的艺术发展史中，各门类艺术都逐步积累、发展、完善了自己的艺术语言。由于各种艺术门类所运用的物质媒介的物质特性不同，便形成了自我一格的艺术语言体系。一般来说，绘画艺术的语言主要是由线条、色彩、构图所构成，音乐艺术的语言则包括旋律、和声、节奏等，舞蹈艺术的语言是指人体规范化了的有韵律、有节奏的形体动作，书法艺术的语言有书体、笔势、结构、章法等，影视艺术的语言主要有画面、声音、蒙太奇等，而文学艺术则是以语言文字符号为媒介材料的。要深入认识文学语言的特点，就需要将文学语言与其他艺术语言做些比较分析。

文学语言与其他艺术语言都具有表情性、表象性，都不是纯理性和逻辑化的符号。具有如此特性的符号，才能建构起具有审美意味的形式系统，达到对世界的艺术掌握。艺术语言的内涵具有模糊性和不确定性的特点，这便是艺术语言的蕴藉和想象空间之所在。艺术语言的基本元素只有在一定的结构关系、具体的语境中，才具有较明确的功能。脱离了具体的结构关系、特定语境，艺术语言就很难显示它的真正涵义。文学作品的形象不是在单个的词义中生成，而是这些词义在一定的语法关系和语法结构中变化的结果。戏

曲、舞蹈中的台步、手势、身段、眼神，也只有在一定的情境中把这些动作协同组合起来，才能显出婀娜多姿、顾盼有神的美。单纯的乐音只有在乐句和旋律中，才是动人心弦的。这样，艺术语言的能指和所指的关系就有随情境变化、临时约定的性质，不像一般语言那样稳定。如在一般语言中，悲、喜这两个词所指的特定情绪意向，约定俗成后具有稳定性。但在舞蹈艺术中，"倒踢紫金冠"这一典型的动作语言，在《白毛女》中可以表现人物的极度悲愤，而在《红色娘子军》中则可用来显露人物的兴奋和喜悦，它完全是随剧情、人物命运变化而变化的。

各种艺术语言在传情表象上虽然有某些共同的属性，但是它们之间的差异与不同，各自显示出的个性特点也是非常突出的。我们试举其中两个有代表性的方面加以比较：

文学语言与绘画语言之比较。绘画语言是借助焦点透视或散点透视的方法，创造二维空间的艺术形象，并通过鲜明可感的线条、色彩诉诸人的直观。文学语言也塑造艺术形象，但从文学语言本身来看，却不能直接描绘出事物的状貌、不能构成直观的画面和图景，文学语言只是提供一种语词概念，让人根据这些语词概念来进行想象，将其在头脑中转换生成宛如目前的艺术形象或浮现出事件发展的全过程。可以说文学作品所塑造的形象和表达的情感，总是由概念转化而来的，就像黑格尔所指出的：在文学作品中，一切"可闻的东西像可见的东西一样，都降为心灵的一种单纯标记了。"所以他认为"诗艺术是心灵的普遍艺术"[①]，是最善于传达主体心灵性内容的。绘画艺术符号与所指是不可分割地结合在一起的。在其被创造的过程中，物质的构像和精神的形成是浑然一体、同时发生的。艺术的物质形式的变化，必然导致其精神内涵的改变。在绘画艺术语言中，任何一条画线或任何一块色彩的改变，都直接就是

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1984年版，第113页。

画面图像的改变，从黑色到红色就象征着不同的感情状态。但是，语言符号的能指与所指是相对分离的。在诗歌乃至其他体裁的文学作品中，“符号和指称不能合一”的情况是普遍存在的。如中国古典诗歌单纯起兴的诗句，仅仅是“先言他物以引起所咏之词也”，并无实际指称，表现出语言符号能指与所指相分离的特点。

在《拉奥孔》中，莱辛曾详细地探讨过诗与画的区别。他指出诗与绘画所用的媒介符号完全不同，“绘画用空间中的形体和颜色，而诗却用在时间中发出的声音；既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调；那么，在空间中并列的符号就只易于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。”[①] 由此他认为诗适合于描写动作，而画则适合于描写物体。不过，诗也不是绝对不能描写物体，但是应该通过动作去暗示，化静为动，而不是罗列一连串静止的现象。莱辛认为，诗人化静为动的主要途径有三条：一是通过动作，用暗示的方式去描绘静态物体。如荷马描绘阿喀琉斯的盾。他不是把盾上的画面一一罗列出来，“而是把它作为正在完成过程中的作品。在这里他还是运用那种被人赞美的技巧，把题材中同时并列的东西转化为先后承续的东西，因而把物体的枯燥描绘转化为行动的生动图画。”[②] 二是就美的效果来描写物体的美。如对海伦的美，荷马在《伊利亚特》中并没有正面描写，而只是写了特洛亚的元老们见到海伦后的窃窃私语：“没有人会责备特洛亚人和希腊人，说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争，她真像一位不朽的女神啊！”而这种间接的描写比任何正面描写更有效果。三是化美为媚。“媚就是在动态中的美，因此，媚由诗人去写，要比由画家去画较适宜。画家只能暗示动态，而事实上他所画的人物都是不动的。”但在诗里，媚却是一种飘忽不定、一纵即逝而却令人百看不厌的美。“因为我们回忆一种动态，比起回忆一种单纯

① 莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第82页。
② 莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第101页。

的形态或颜色，一般要容易得多，也生动得多，所以在这一点上，媚比起美来，所产生的效果更强烈。”[①] 莱辛的这些分析说明诗与画由于物质载体、媒介符号不同，因而形成了各自艺术表现方式及塑造形象的方法上的特点和彼此的差异。通过二者的比较我们可以看出，就视觉形象方面而言，文学形象没有视觉的直观性，不可能达到绘画形象那样明确、具体，它带有一定程度的模糊性、不确定性。但是它却能够通过文字引发读者丰富的想象，在形象思维中激发起大大超过文字表达的视觉印象。而在非视觉形象方面，诸如对人物内心活动的表现，人物对话的描写等方面，又是语言符号所独具的优势，绘画是无法比拟的。

文学语言与音乐语言之比较。文学语言与音乐语言有共同之处，它们作为符号都具有一定的抽象性，不能像色彩、线条、形体那样可视可观、具体可感。但是这两种艺术语言又有较大的差异。由于语言符号只能是按照一维线性的排列方式去表现对象，它所造成的感性只是抽象的差异感。我们用文学语言来描绘一只鸟时，立体的、多维的现实之鸟，就变成了一组抽象的文字符号组合。线性语言描绘出的空间形象要转换成艺术形象，必须经过人对词语概念的理解。无论是从形象到语言，还是从语言到形象，都离不开作者或读者的参与。音乐语言是形式与情感的直接对应，二者之间不需要任何中介。在音乐中，声音本身就是具有独立表现性的实体。音乐结构中所表现的节奏、韵律、平衡、冲突、张力、松弛等，不像语音那样仅仅是传达某种外在观念的手段，音乐是人的情感、情绪的直接现实，它能最直接地传达创作者的内心情感，并直接拨动欣赏者心灵的情弦，这种情弦无需形象的触发，也无需概念的阐释。事实上，音乐是不需要翻译的，不同国度的音乐是人们都能够欣赏的，音乐是全人类的共同财富。但音乐不能描绘具体的社会生活现

① 莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第121页。

象和表达明确的思想认识。音乐的标题和歌词，通常只是为乐曲情绪的展开提供一定的线索、说明，是一种辅助手段。因而从思想的深刻性方面，听觉艺术乃至视觉艺术都比不上文学。文学运用语言可以表达明确的意义、思想，塑造生动的人物形象体系，描绘具体的情节事件和生活场面。而音乐则不同，其所运用的是声音这种特殊的物质材料，既没有明确的语义性又不能表现清晰的生活情境，而只能将生活中的一切情境溶汇于情感之中，借助旋律、音响奉献给听众。

形诸文字的文学作品的语言是一种阅读性语言，是偏重于理解性的语言；诉诸听觉的音乐语言则是一种倾听性的语言，是偏重于感受性的语言。就传情方面而言，文学的确没有音乐那样强烈的情感感染性。这既是这两门艺术各自的特性所致，也与文学阅读的现实状况有一定的关系。因为文学阅读基本上是一种无声的阅读。尤其是现代，很少有人像古人那样“吟”诗和“诵”词了。哑语化的默读成了人们欣赏文学作品的习惯。由于阅读中失落了文学语言的能指（语音）功能，必然使文学作品的表情性大大地削弱。在利用声音传情上就更难与音乐艺术相媲美。当然，把文学语言变成无声阅读的语言也有益处，那就是无声阅读更容易使阅读者静心沉思，在沉思中增进对文学形象和意蕴的感受与理解。正因为如此，在所有艺术样式中，文学所塑造的艺术形象往往能给人留下更为深刻的印象和无穷的回味。

通过以上比较我们可以认识到：文学语言是一种观念性的符号，它缺乏直接诉诸人的感官的形象，不具有直接感受性，也不能直接与人的情感相对应，它是依靠人们在阅读、欣赏过程中，通过想象对语词概念所提供的意思加以补充和丰富，在头脑中才能生成艺术形象，这就使得文学形象往往带有间接性和不确定性，这是文学语言较之其他艺术语言的逊色之处。

然而，文学语言也有其他艺术语言所不及的长处：

1. 由于文学语言是以语词概念为核心的观念性的符号，所以任何为人们的感知所把握到的东西，一旦经过语词化，便能够在意识中固定下来，并获得相对明晰的概念和较为确定的理性内涵，这就使得文学比起其他艺术种类来都更具有确定的思想内容和鲜明的理性色彩。人类社会生活实践表明：人们从现实世界中所获得的感知，都是含混、模糊，难以为意识所把握的，只有经过语词化，即赋予它一定概念性的意义之后，才有可能得到定性，为人们所认识，并在意识中固着下来。这说明，只有经过语言的整理和规范，人类的知觉才能在混沌中创造出有序。语言是文学塑造形象的手段和材料，虽然语言本身缺乏形象性，但是，它“具有描述形象，唤起人形象感的功能。这是因为概念在人们脑子里的存在并不是孤立的，而是常常伴随着有关的表象一起存在。”① 例如，当“花”的表象在人们的脑海里上升为概念时，原来关于“花”的种种表象，诸如艳丽多彩的花色、千姿百态的形状、沁人心脾的香气等等，是和“花”的概念一起存在着的。因而，当人们有机会接触或使用“花”的概念的词语时，便有可能在脑海里浮现出有关“花”的各种表象，产生一定的形象感，特别是当人们接触到“花”这个词的经过艺术加工的表现时，还可能产生更加强烈的形象感。“正是由于语词本身所包含的这些概念性的内容，才使得作家在运用语言来塑造形象、抒发情感的时候，较之于其他艺术媒介都更能明确地表达作家自己的认识、态度和评价，因而也决定了文学较之于其他艺术较少朦胧色彩而更富有理性内涵。”② 同时，由于文学语言与观念之间存在着内在、紧密的联系，还使得文学可以“不受为表现用的外在感性材料束缚的，只在思想和情感的内在空间与时间里逍遥游荡。”③ 从而使得想象在文学作品中得以自由地发挥和展开，最

① 金开诚：《文艺心理学论稿》，北京大学出版社 1982 年版，第 68 页。
② 王元骧：《文学与语言》，《文艺理论与批评》1990 年第 3 期。
③ 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 113 页。

大限度地显示出主体精神创造的自由。因而在其他艺术类型（绘画、雕塑、音乐、舞蹈等）中难以表现的复杂的审美体验、微妙的情绪和情感，在文学中却是可以言说的，而且可以说得很好。像我国古代诗词中“急弦无懦响，亮节难为音。”（陆机），“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。”（李白），“长恨人心不如水，等闲平地起波澜。”（刘禹锡），“倦游自笑摧颓甚，谁记飞鹰醉打围！”（陆游）等佳句，都从独特的角度把各自不同的生活感受、人生体验和令人咀嚼不尽的复杂情怀作了形象生动的言说，使这些感受、体验、情怀成为人们能够理解的明晰的意识。正如萨特所说：“在通常的情形下，当我们将思想置于语词之中的时候，我们也就了解了这些思想；语言使这些思想得到延续，使之完成，使之得到明确；模糊的‘虚无飘渺的意识’，或多或少无确定性的观念，由于说了出来而成为一种清晰明白的命题。”[①]

2. 文学语言作为一种观念性的符号，由于缺少其他艺术语言（色彩、线条、节奏、形体动作等）的具象形态，也就摆脱了这些艺术语言物质材料的束缚，从而使文学能够打破时间和空间、外部世界和内部世界的界限，更广阔、更自由灵活地反映复杂多样的社会生活。正如黑格尔所说：“语言的艺术在内容上和在表现形式上比起其他艺术都远较广阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物，事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形象化。”[②] 黑格尔这里所说的“诗”，是指广义的诗，即文学。这段话说明文学反映社会生活的容量与幅度之大，是任何别的艺术样式所无法企及的。像巴尔扎克的《人间喜剧》、曹雪芹的《红楼梦》等多方面反映当时的社会生活，细腻地展示人物内心世界的鸿篇巨制，在其他艺术部门如绘画、雕塑、音乐、舞蹈等等中，几乎就不可能产生。绘画，只能选择一个特定的时间和空间，

① 让—保罗·萨特：《想象心理学》，光明日报出版社1988年版，第139页。

② 黑格尔：《美学》第3卷，商务印书馆1979年版，第10—11页。

描绘人物、景物的外部形状，不能直接画人物的内心活动，也不能多方面、细致地表现社会生活。如董希文的著名油画《开国大典》，以其独特的视角，表现出了中华人民共和国成立那一重要的时刻，具有深远的历史意义。但它在时间上，只能选取中华人民共和国成立时的那一瞬间；在空间上，则局限于天安门城楼，无法延伸到整个天安门广场，更无法延伸到整个中国。戏剧、电影作为综合艺术，其表现手法虽然比绘画要多，它不但可以表现人物的外部，而且也可以在一定程度上深入到人物的内心世界。但由于戏剧、电影要受表演的空间和时间的限制，其所包含的生活容量还是有限的。作为语言艺术的文学则没有其他艺术那么多的限制，如果需要，文学想写什么就可以写什么，想怎么写就可以怎么写。文学拥有丰富的艺术手法，深入细致的表现功能，在描写人物复杂微妙的心理活动上尤为见长。例如丁玲《莎菲女士的日记》中有一段对莎菲热恋中的心理活动的描写：

> 今夜我简直狂了。语言，文字是怎样在这时显得无用！我心像被许多小老鼠啃着一样，又像一盆火在心里燃烧。我想把什么东西都摔破，又想冒着夜气在外面乱跑去，我无法制止我狂热的感情的激荡，我便躺在这热情的针毡上，反过去也刺着，翻过来也刺着，似乎我又是在油锅里听到那油沸的响声，感到浑身的灼热……为什么我不跑出去呢？我等着一种渺茫的无意义的希望到来！哈……想到那红唇，我又癫了！假使这希望是可能的话——我独自又忍不住笑，我再三再四反复问我自己："爱他吗？"我更笑了。莎菲不会傻到如此地步去爱上那南洋人。难道因了我不承认我的爱，便不可以被人准许做一点儿于人也无损的事？
>
> 假使今夜他竟不来，我怎能甘心便恝然上西山去……

哎！九点半了！

九点四十分！

作者以内心独白的表现方式，运用一系列比喻，把莎菲内心的狂热、焦灼、矛盾、苦闷等复杂微妙的心理感受与体验表现得淋漓尽致。文学表现人的内心世界的方法是多种多样的。它可以通过环境景物来衬托人物心理；可以通过人物的言行和外在神态，表现其内心世界；可以用梦境、幻觉来表现人物的主观愿望和潜在意识；可以通过内心独白，揭示人物复杂矛盾的心理状态；还可以通过意识流等手法，让读者直接看到人物意识流动的过程。对人物内心情感能如此灵活多样地充分表现，是其他艺术难以企及的。所以，"我们完全有理由说，语言是所有符号系统中最重要、最基本的符号系统；借助语言符号而传达的文学艺术也是最重要、最基本的一种艺术。"[1]

[1] 夏之放：《文学意象论》，汕头大学出版社1993年版，第210页。

第三章　文学语言的结构与特征

文学语言的结构是指文学作品语言的结构。文学作品语言是文学语言的书面形式，即通常所说的“文本”。因此，要弄清文学语言的结构就要分析文学文本的结构。在阐述文学语言结构的基础上，本章探讨了文学语言具有的表层特征与深层特征，以使人们能全面而深入地了解文学活动中语言运用的特点和文学语言所独具的审美特征。

一、文学语言的文本结构

文学文本是文学存在的现实形态，是作家审美意识物态化的语言实体。由于文学活动的特殊性质，文学文本又不是一个简单的语言事实，而是一个需要从不同角度去分析、去认识的复杂对象。对于文学文本这一富有生命力的有机体，古今中外文论史上众多的文论家都试图对它的构成做出全面而科学的解释，因而形成了不同的文本构成理论。若将这些理论归纳分类，可分为要素论和层次说两种不同的形态。

在中外文论史上，占统治地位的是要素论。要素论侧重对文本整体的解析，一般将文本整体分解为内容与形式两要素，再将题材、主题、人物、环境、情节等划分为文本的内容；而把体裁、结构、语言以及各种表现手法等归结为文本的形式。在要素论的文本构成论中又存在着重内容与重形式两种对立的文本构成主张。重内容的文本构成论简单地套用辩证唯物主义哲学关于内容与形式关系的原理，认为，文学作品同其他事物一样，均是内容决定形式，形式服从于内容，形式是内容的载体、工具，形式本身不具有独立的

意义，形式可以反作用于内容。因此认为，文学文本的生活内容和感情内容是最为重要的，文本的形式则居于次要地位。我国过去的文学概论教材大多采用这一主张。重形式的文本构成论则认为文学作品是语言的自主结构，是由纯粹的形式构成的，内容在文本中的意义等于“零”，而形式在文本中则有无上的权威。俄国形式主义便是持此观点的代表。什克洛夫斯基宣称：“文学作品是一种纯粹的形式；它不是物品，也不是材料，而是各种材料的关系。正如任何一种关系一样，这是一种零维度的关系。”[1] 格尔申宗强调说：“文学是艺术形式的王国”，“不存在艺术的视觉的演变，只有艺术形式的演变；就诗歌的本质来说，不可能存在诗歌的历史，但可以有诗歌的形式和手段的历史……”[2] 形式主义者将文学文本归结为形式的创造，他们把文本的构成因素分为材料和手法，认为文本中的一切都是被加工和利用的材料，即运用各种手法组织起来的材料。

上述两种截然对立的主张，都各自存在着致命的缺陷。重内容的文本构成主张，是以纯哲学的内容与形式的范畴直接地、生硬地去剖析文本的构成，必然导致对文学文本的单一化的理解和片面性的分析，人为地割裂了内容与形式的联系，造成形式因素常常被剥离、被抛弃的情况。实际上，文学文本的内容与形式是密不可分的统一体，内容必然是一定形式的内容，形式也必然是一定内容的形式。正如黑格尔所说：“没有无形式的内容，正如没有无形式的质料一样……内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内。”[3] 因此，我们不能脱离形式去谈内容，固然也不能离开内容来谈形式。重形式的文本构成主张则割裂了文学与生活、文学与作者和读

---

① 什克洛夫斯基：《罗扎诺夫》，转引自《世界艺术与美学》第7辑，文化艺术出版社1986年版，第13页。

② 格尔申宗：《诗人的幻想》，转引自《世界艺术与美学》第7辑，文化艺术出版社1986年版，第15页。

③ 黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆1980年版，第279页。

者的联系，把文学文本看作封闭孤立的自足体，把文学语言纯粹化、绝对化，势必造成无法弥补的理论缺陷。文学是一种依存于生活、依存于情感的艺术，文学文本是蕴含丰富的精神产品。否定文本内容的存在，或把文本的内容因素都归到形式一边，显然是不科学的。

在中西方文论中，还存在着一种与要素构成论全然不同的层次构成说，即把文学文本看作是一个多层次的审美结构系统，在文本内容与形式一体化意义上，由表及里地划分出文本的不同层次。黑格尔从他的"美是理念的感性显现"说出发，曾区分出艺术作品的两个层面：一是"直接呈现给我们的东西"，即"外在形状"；二是"灌注生气于外在形状的意蕴"，即"一种内在的生气，情感，灵魂，风骨和精神"。这两个层面恰好与美的外在与内在两种要素相对应，二者的关系是："内在的显现于外在的；就借这外在的，人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的。"[1] 波兰现象学派理论家英加登在《对文学的艺术作品的认识》一书中，从现象学的观点出发剖析文学文本，提出了文本的四层次构成理论。关于这一理论在其他论著中也屡有提及。他认为文学文本的结构分为如下四个层次：第一，"语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次"；第二，"意群层次：句子意义和全部句群意义的层次"；第三，"图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来"；第四，"在句子投射的意象事态中描绘的客体层次"。[2] 此外，韦勒克认为英加登还提出了第五个层次，即"形而上性质"的层次（崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的），"通过这一层面艺术可以引人深思。但这一层面也不是必不可少的，在某些文学作品中可以阙如。"[3] 英加登的这种理论把文本的内容与形式融为一体，

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第24—25页。

② 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，第10页。

③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第159页

每个层次由表及里，层层深入，相互沟通，互为条件，强调文本构成的整体性原则，弥补了形式主义的文本构成论完全把生活和情感内容撇开的弊端，因而具有更多的合理性，为我们建立比较符合实际的文本构成论开辟了一条新思路。

英加登的文本层次说打破了传统的文本构成论，在文论界引起极大的重视。许多人都根据自己的观点来分解文学文本的层次结构，比较有影响的是韦勒克、沃伦在《文学理论》中对英加登理论的借鉴与修正。他们认为文学文本可以划分为五个层面：第一，声音层面，谐音、节奏和格律；第二，意义单元，它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则；第三，意象和隐喻，即所有文体风格中可表现诗的最核心的部分；第四，存在于象征和象征系统中的诗的特殊"世界"，我们称这些象征和象征系统为诗的"神话"；第五，有关形式与技巧的特殊问题。[1] 这里，前两个层面与英加登的划分基本上是对应的，而第三与第四两个层面则试图修正英加登价值与结构分离的偏颇，并努力把文本的形式与内容交融统一在一起。如对于意象、隐喻、象征、神话等问题，他们不认为这些只是文本的文饰和修辞手法，而是将其视为人类思维的方式和文学的意义与功能的呈现。[2] 第五层则显示了新批评家对文本形式与技巧的重视。韦勒克、沃伦的文本构成观念与英加登的观念大体是一致的。他们都力图把握文本的整体性，先由声音层面出发，形成语义运动，在不同阶段的递进中，构成具有涵义的形式，在文本内容与形式的同步发展中，显示文本存在的方式。如此理论探索是富有启发意义的。

在中国，古代的《周易·系辞上》在探索哲学思想的表达问题时，就明确提出了"言、象、意"三个要素。其后经学家王弼，在对《周易》进行诠释时详明地阐述了言、象、意三层次间的递联关

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第165页。
② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第209页。

系。唐代以后，一些诗论家便借用这一理论来解说诗歌文本的层次构成。比较而言，西方文论依据其表音文字的特点，所以在划分文本结构时便将声音和意义区分为两个层面予以强调；而中国古代文论由于汉字的表意性特点，则首先考虑到的不是声音，而是作品的言意关系。两者的划分虽然各有特点，但中西文论对文学文本的层次构成上，有着诸多相通的地方。吸收和借鉴古今中外文论关于文本的构成理论，我们可以将文学文本由表及里地分为三个大的层次，即语言符号层、文学形象层、审美意蕴层。

（一）语言符号层

文学对生活的审美反映是通过语言符号的运用而实现的，所以，文学文本首先是作为语言符号而存在的，语言符号是作家构筑形象体系，传达审美体验的物质媒介。没有语言符号，文学不可能形成物质实体，文本自然也就不可能产生。文学语言符号是普通语言符号在文本中的功能与审美的变体，它能有效地完成情感传达与交流的职能，能造成文本独有的文学性。因为“小说文体的秘密在于对语言的创造性使用，作家借助于他对语言的创造性使用，将他的情感体验组织成为一个有机的整体。”[①] 一切文学文体的秘密皆在于此。

文学语言符号本身也是一个完整的世界，它是由四种要素所构成，即声音、词汇、句子、语调，这四个要素也可看做是文学语言符号的结构层次。

1. 语音

语言符号是以语义为结构核心，以语句为基本功能单位的，而语句是由一个个语词构成的，因此，语词是言语行为中最小的有意义的语言成分。现代结构语言学认为，一个语词通常总是能指与所

① 秉尔利安：《现代小说美学》，陕西人民出版社 1987 年版，第 226 页。

指的结合体，能指和所指分别指代语音和语义。由于语言交际主要是一种思想交流，因而在阅读非文学文本时，人们完全可以将能指忽略不顾，“一般情况只是语词声音被飞快地、毫不停顿地意识到，它只是理解语词和句子的一个飞快的过渡。”[1] 但这种经验在面对文学文本时显然行不通。因为文学文本常是通过语音将阅读引向其内在的意义的。语音一般来说是语义的物质载体，一些作品审美涵义、韵味是通过语音的表现化而得到传递。正如索绪尔指出的，语词的声音变化本质上是属于心理的。正是由于这个缘故，有时“发音本身以决定的方式呼唤出每一样客观的东西，并且创造出客观东西的灵魂的情调”。[2] 在某些文学语言的具体表达中，单是词的发音就可以传情达意。正是看到了语音对于文学文本的意义，英加登和韦勒克在他们关于文学文本的层次构成论中，均把语音层划为文本的第一层面，并强调语音层面对于形成文本审美性的重要作用。“每一件文学作品首先是一个声音的系列，从这个声音的系列再生出意义。……在许多艺术品中，当然也包括散文作品在内，声音的层面引起了人们的注意，构成了作品审美效果不可分割的一部分。”[3] 正因为声音本身就具有某种美学效果，因此不少作家诗人在创作中都很重视语音的运用。高晓声就曾明确说过，他在写作时十分注意语词的音响效果。“如《钱包》中有一句：‘星罗棋布的村庄就是那不沉的舟’。这句话本来可以写成‘星罗棋布的村庄是不沉的船’，但读来音节不如前一句，编辑部删掉了那个‘那’字，就使我这句话里少了一个字音了。我用‘舟’字，不用‘船’字，也是从音节上考虑。”[4] 在炼字炼句中，由于得体地利用了语音的表现性，因而增强了文本叙述语的语感特征和诗意因素。

---

① 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 20 页。
② 沃尔夫冈·凯塞尔：《语言的艺术作品》，上海译文出版社 1984 年版，第 127 页。
③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 166 页。
④ 《中短篇小说获奖作者创作经验谈》，长江文艺出版社 1983 年版，第 105 页。

文学语言的语音美主要是由声调、节奏、韵律等方面构成的。和谐的音韵、悠扬的旋律和鲜明的节奏使文学语言读起来上口，听起来入耳，具有一种音乐美。固然，对于不同的文体在声调、节奏、韵律等方面有不同的要求，一般而言，诗歌的语音要求比较高，尤其是韵律诗，讲究语调升降、平仄和押韵，使之构成一个语音和谐的有机体。散文与戏剧文本也很讲究语音的和谐与美，如范仲淹的《岳阳楼记》、朱自清的《春》，莎士比亚的《雅典的泰门》中对于黄金的诅咒、郭沫若的《屈原》中的“雷电颂”都是讲究语音美的典型范例。在小说文本里，无论是叙事还是描写中，均有善于运用语言的节奏、韵律而造成独特审美效果的佳篇、佳段。如叶圣陶的长篇小说《倪焕之》在描写大革命来临前倪焕之感受到的社会气氛和人们的表情、心态时，便用了一段节奏鲜明、音韵和谐、整齐匀称、精炼淳朴的语句：“他觉得马路间弥漫着异样的空气。很沉静，然而是暴风雨立刻要到来以前那一刹那的沉静，很平安，然而是大地震立刻要爆发以前那一刹那的平安。每个人的眼里都闪着狂人一样的光，每个人的脸上都现出神经末梢都被激动了的神色；虽然有的是欢喜，有的是忧愁，有的是兴奋，有的是恐慌，他们的情绪并不一致。”这段文字抑扬顿挫、自然流畅。作者巧妙地运用了对偶、排比等修辞手法，形象地表现了大革命爆发前中国社会“沉静”、“平安”的背后，隐藏着钱塘潮般巨大的波澜及人们沉静中孕育着火山爆发般的激情。文中一连用了四个“有的是”，即把人们当时既欢乐，又忧愁；既兴奋，又恐慌的复杂矛盾的心绪表现得淋漓尽致。读来语气强烈、语意连贯，富有语言表现的音乐性。

2. 词汇

词是最小的、能够独立活动的、有意义的语言成分。它一方面是由一个或多个词素所构成，另一方面又能与其他词一起组成句子。一系列语词衔接排列，构成文学文本。在文学语言中，词汇是

显示文学文本之意义的基本单位。“词汇不仅本身有意义，而且会引发在声音上、感觉上、或引申的意义上与其有关联的其它词汇的意义、甚至引发那些与它意义相反或者互相排斥的词汇的意义。”①由于能否选用最妥贴的词语，是能否恰到好处地显示文本意义的关键，所以，精心地炼字遣词，务求通过文学语言对主客体关系的描写，见出主体的精神状态或审美感受的独特性，便成为历代优秀作家呕心沥血的追求。

《唐诗纪事》中载有这样一事：唐人齐已从傲雪怒放的梅花中，感受到了春天的气息。于是便在《早梅》一诗中写道：“前村深雪里，昨夜数枝开。”诗句醒目地突出了深雪与梅花的对比，给人以生动鲜明的印象。但诗人郑谷读后评点说：“数枝非早也，未若一枝佳。”将诗句中的“数”字改为“一”字，齐已为之佩服得五体投地。后人也以郑谷为一字师。虽是一字之异，却使诗的韵味迥然有异。“一”字在这里，不仅是作为数词，表明事物的数量，更重要的是它紧紧扣住了“早”字，揭示出事物之间的特定关系。在深雪覆盖的寂寥山村里，在萧索冷清的气氛中，一枝迎风傲雪顽强绽开的梅花生机勃勃、豁然醒目。它给人们带来了严冬已达极点，时令悄然转换的最初的信息，它是人们在冰冻雪封的山村中最先聆听到的春的脚步声。诗中只有用“一枝”代换“数枝”，才能准确而形象地表达出诗人微妙而细腻的感受。这一文坛趣事显示了诗人对“字”（也就是单词素的词）在整个文本艺术表现中的重要作用的深刻理解。

词汇与语音相比，在文学语言中处于更深层的位置。词汇作为人类文化心理的对应物，其内涵意义十分丰富，它不仅能够表达语词的本义和引申义，而且能投射出某种社会心理，它还潜含着令人品味不尽的社会文化义。因为人们遣词造句的语言行为往往要受到

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第188页。

其生活方式、思维方式和情感方式的支配，后者决定着对于前者的感受、选择和使用。如在我国古典诗词中，与月亮有关的语词很多，有“望月”、“赏月”、“问月”、“对月”、“邀月”等等，都不只是“观赏月亮”的意思，而是同时包含着思乡、怀远、忆旧、抒怀等涵义和意味，有着不同的文化蕴含。

在文学文本的语词中，语义含量最丰富、对叙述行为最有影响的是名词与动词，正像福勒所说：如果我们把一个叙述行为视为一个命题的集结，那么就必须看到，“一个命题总是由谓语加一个或几个名词而完成的”。再进一步，“如果谓语传达了一个事件或某一时态，那么名词就参与其对事件参与者或事态受事方面的指定”。[①] 名词与动词搭配不仅能为我们勾勒出事物的本相，而且还具有特定的文化意义。而其文化意义常常是通过时间投射功能与空间投射功能来呈现的。塞米利安在谈到名词在文本中如何呈现其文化意义时指出：“使用外国语的专有名词不仅可以产生地方色彩，而且也可能由于它们本身特有的引申意义而使语言获得某种魅力。地名的诗意价值几乎是不言而喻的。在惠特曼的诗中，如果没有那些别具特点的地名，就会失去它们特有的美国色彩。海明威在《太阳照样升起》这部小说中，把细节的描述压缩到最低限度，只借助一些街道、饭馆、酒吧的名称来创造出巴黎的氛围。在《尤利西斯》中，也是通过几千个地名而使柏林生动而真实地出现在读者面前。”[②] 这段论述足以说明名词在小说文本中的重要作用及它所具有的丰富的文化意义。其他词类在文学文本的艺术表现与作用，在这里就不需一一赘述了。

3. 句子

句子是由词组成的语言片断，能够表达相对完整的意义和一定的情感基调。在文学文本中，一个个紧密相连的句子构成叙述语链

① 转引自徐岱：《艺术的精神》，首都师范大学出版社 2001 年版，第 34 页。

② 塞尔利安：《现代小说美学》，陕西人民出版社 1987 年版，第 222 页。

或描写语链，由语链形成的语段才是文本表情达意更为完整的语言单位。在语段中，每个句子的意义才能得以充分的显现。正如英加登所说："句子只是在一定程度上独立于本文中的其他意群，只有作为一系列句子的组成部分才获得它的完整意义及其恰如其分的精微差别。"[①] 句子作为文本的构成因子，也需要精心地进行锤炼和熔铸。我国明代著名的戏曲作家、理论家王骥德在其戏曲论著《曲律》中有专门对句法的论述，他指出："句法，宜婉曲不宜直致，宜藻艳不宜枯瘁，宜溜亮不宜艰涩，宜轻俊不宜重滞，宜新采不宜陈腐，宜摆脱不宜堆垛，宜温雅不宜激烈，宜细腻不宜粗率，宜芳润不宜噍杀；又总之，宜自然不宜生造。"[②] 这十个"宜"与"不宜"便全面提出了造句的具体要求。经过作家潜心锤炼的语句，在语类、语序上都达到了无法更动的地步。倘若对某个语句从语序上加以调整，这个句子所表达的情感涵义就会随之发生变化。例如，鲁迅《伤逝》的结尾："子君却不再来了，永远、永远地。"如果将此句的语序改为："子君却永远、永远地不再来了。"原句所蕴含的那种难以排遣的情绪无疑少了许多。再看鲁迅《祝福》中对祥林嫂的描写："她一手提着竹篮，内中一只破碗，空的……"这里打破正常语序，将"空的"二字移后，且用逗号隔开，不仅使语言的节奏变得短促，更重要的是强调出祥林嫂孤苦无告，连一粒饭都要不来的悲惨境况，能使读者更真切地体味出作者对祥林嫂的无比同情与沉痛的心情。若将此句改成"内中一个空的破碗"，虽然语序顺了，但却大大削弱了语句表情达意的效果。所以，"有时候句子的重新排列能够造成作品的毁坏，特别是它的意义和艺术整体的统一性的破坏。"[③] 在汉语表达结构中，语序的作用更为重要。为此，

① 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 33 页

② 王骥德：《曲律·论句法》，引自汗流等编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 497 页。

③ 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 97 页

洪堡德指出："在汉语的句子里，每个字排在哪儿要你斟酌，要你从各种不同的关系去考虑，然后才能往下读。由于思想联系是由这些关系产生的，因此这一纯粹的默想就代替了一部分语法。"[①]

在文学语言中，如果说词汇具有一定的文化内涵和较强的社会性的话，那么句子，则具有更深刻的文化内涵并向主观个体深层开掘，在具有社会性的同时，又被赋予个性化的意味。在一个句子中，词如何排列、组合、分布和搭配，都与作者个人的修养、经验、情感和趣味有关，传达出的是他对世界、对生活独特的感悟与体验，而在这背后则潜伏着各自不同的文化积淀和文化心理。如"送君九月交河北，雪里题诗泪满衣。"（岑参《送崔子还京》）；"曾是管弦同醉伴，一声歌尽各东西。"（赵嘏《赠别》）；"日暮征帆何处泊？天涯一望断人肠。"（孟浩然《送杜十四之江南》）；"孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流。"（李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》）。这些诗句尽管抒发的都是挚友间的离愁别绪，但这不同的依依惜别的画面中，却呈现出诗人不同的情感体验和艺术个性。

4．语调

所谓文学语言的语调是指文本言语单位所具有的"调性"，语调的生成机制在于情感的表现，所以语调的实质是一种情调，是构成文本的言语行为整体给人的特殊感觉。文学语言的不同调性直接关联着各种情感的传达。美国学者理查德·泰勒曾说："句子的长度、措辞上的流畅与否以及音调模式的相似性都会对所反映的情感形象和意义产生决定性的震动力量。例如，一个长句子就能在时空范围内产生增加长度的印象。当用长长的、开朗的或洪亮的音调很流畅地陈述，具有强大声势时，这种句子就会根据题材的需要，导致强烈的情感，要么沉静、厌烦，要么消沉或沮丧。另一方面，一个短句子，要是它被打散成短语，并且进而用尖锐而快速的爆破音

① 洪堡德：《论语法形式的性质和汉语的特征》，见《文艺研究》1989年第5期

重读，那就会给人以富有生气、有煽动性或狂暴的强烈印象。”[①]正是因为语调在文学文本中具有如此重要的作用，语调是对作家的体验、观念、趣味、素养的全面显示。因此，大凡优秀作家都非常重视给自己的作品“定调子”。列夫·托尔斯泰在创作中篇小说《哥萨克》时写给巴·安年科夫的一封信里说过：“我有一次跟您提到过的那部严肃的东西，我起初曾用四种不同的调子写作过，我把每一种调子写了约摸三个印张，然后就搁笔不写了，因为不知道选择哪一种调子的。”[②] 这说明语调在作家的创作中具有举足轻重的意义。

语调既与文本所描写的对象有关，同时也是作家创作个性的集中显现。在文学史上，鲁迅杂文中那辛辣犀利的语调，是揭露黑暗势力、腐朽文化的匕首与投枪；孙犁小说中以清新自然的语调，为人们展示的一幅幅质朴生动的画面，给人留下了深刻的印象。而老舍则用饱含辛酸的幽默语调，写尽人间百态，老辣地揭示出生活的美好与丑恶、善良与残酷。他们文本中的语调无不呈现着鲜明的个性风格。正是由于语调与创作个性之间存在着这种紧密的联系，屠格涅夫才一再强调，在一个文学天才身上，“重要的是生动的、特殊的自己个人所有的音调”，因为“这些音调在其他每一个人的喉咙里是发不出来的”。[③] 许多文学文本开头所用的语调，就定下了全篇的语言基调或情调。如鲁迅小说《伤逝》的开头：“如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己。”这段话，每个字音高的振幅都不大，语音基本上在低音区，语调低沉、缓慢，它是在涓生深深的“悔恨和悲哀”的情感基础上建构起来的，渲染出浓重的悲剧氛围，这种低沉的语调也就定下了全篇抑郁而哀婉的情调。

① 泰勒：《理解文学要素》，四川大学出版社 1987 年版，第 130 页–131 页。
② 赫拉普钦科：《作家的创作个性和文学的发展》，上海译文出版社 1978 年版，第 64 页。
③ 赫拉普钦科：《作家的创作个性和文学的发展》，上海译文出版社 1978 年版，第 70 页。

（二）文学形象层

语言符号是文学文本的第一个层面，处于文本的表层。文学文本是用语言构筑的艺术世界，因而文本的语言符号层并不是一只空壳，它包含着文学文本所展现的丰富多样的艺术形象。作家用语言描绘的是一个个具体可感的艺术形象，由这些单个形象又有机地组合成整个文本的形象体系。文本的形象层面，一般是指这样的整体形象体系或曰形象世界。这样，文学形象便以两种形态呈现于文学文本中，即单个形象和整体形象。以描写人物为中心的叙事作品，是以提供有艺术魅力的单个形象为主，每个人物形象都有独特的审美价值；但抒情的、象征的、寓言的文本则以提供整体形象为主，一般多以整体形象着眼来表现其审美性。

文学形象层面处在文本结构的中心地带，它能沟通文本的浅层结构与深层结构的联系，因而它又是文本结构的中介因素。王弼所说的"尽意莫若象"，是说它对深层结构的作用；又说"言生于象"，则是强调它与表层结构的联系。因此，文学形象层面是艺术表现的中心环节。

在不同的文学文本中，文学形象的呈象形态是不尽相同的。如果我们对各种文本的文学形象加以认真地考察，就会发现有几种不同的呈象形态，大体可分为具象的、虚象的和超象的三种形象类型。具象形象是文学形象形态中的最基本的构成，是最为常见的一种。这种形象不仅是以生活本来的具体状貌为原型，而且创造出来的形象也是以生活原貌作为形态表现。现实主义文本中所描绘的人物、事件、环境、景物等形象便是这种直接的具体的反映。如杜甫的五言绝句："江碧鸟逾白，山青花欲燃。今春看又过，何日是归年？"此诗描绘的春之景就是具体逼真的写照。春江水涨，江水碧蓝，浮游其上的鸟儿的羽毛被衬映得格外雪白；山上草木葱茏，山花盛开，在茂盛的草木丛中花儿红得似火燃烧。在如此春光中，漂

泊在外的诗人发现又一个春天将要过去，自己却归期无望，不禁心中涌起浓郁的思乡之情。这种逼真的具象形象不仅具体可感，而且便于被欣赏者理解与把握。

虚象形象是指这种文学形象并不是直接的生活形象，而是采用变形、寄托的构成方法，使所描绘的形象呈模糊性、非确定性、宽泛性等特点的虚象。它是一种潜伏着的形象，或附丽在别的形象之上，或是形象之间的联系和过渡。西方现代派创作的比较有价值的一些作品，如《变形记》、《犀牛》、《秃头歌女》、《等待戈多》和《第二十二条军规》等等，都是通过一些非现实生活化的形象，传达作家在资本主义异化的社会环境中的体验、探索与思考。这些寓意式的或象征性的形象，其具象的成分减弱，而虚像的程度增大，甚至纯然是奇异的幻象、虚象，读者只有从虚像的情感逻辑出发去把握其寓意和象征意味，方能体悟到这种形象的内涵。超象形象是指形象形式中包含着重旨复意，而形象所表现的主要不是它本身的具体涵义，而是它所暗示的更为深远的情感、意蕴。美国的乔治·桑塔耶纳说："在一切表现中，我们可以区分出两项：第一项是实际呈现出的事物，一个字，一个形象，或一件富于表现力的东西；第二项是所暗示的事物，更深远的思想、情感，或被唤起的形象、被表现的东西。"[①] "超以象外"是文学艺术表现的普遍规律。文学形象的超象显现，并不是与形象无关而是超出直接形象和直接文字，使审美蕴含由此而生并得以表现，即借象来表现"象外之象"。如李白的诗《玉阶怨》："玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水精帘，玲珑望秋月。"这首诗描绘的直接形象是深秋之夜一个不能入寐的女子，孤苦凄凉地望月痴想。但透过这具体的生活画面寻觅下去，就会得到一种"超以象外"、"不著一字"的意蕴。这意蕴便是思妇深沉无尽的哀怨、愁苦和诗人寄予的深切同情。仔细品味此诗，可

① 乔治·桑塔耶纳：《美感》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 132 页。

谓寄意深远、含蓄无穷，是超象表现的典型之作。

值得注意的是，在上述三种文学形象的形态中，具象形象的方式是其他一切形象形态表现的基础，无论是虚象，还是超象，在寄予其意义时都离不开生动、具体可感的具象形象，它是虚象与超象形象存在的基础。所以，在文学文本中为了实现“立象以尽意”的创作目的，必须重视对具象形象的刻画。

（三）审美意蕴层

相对于文学文本的语言符号层和文学形象层而言，文学文本的意蕴层才是文学文本的核心和灵魂之所在。所谓意蕴层是指文学文本中蕴含的精神内涵、人生哲理、审美情韵。意蕴是文本更为内在的深层结构。

“意蕴”一词，是朱光潜先生在翻译黑格尔《美学》时使用的词语。“意蕴”的德文是 das Bedeutende，意思是“有所指”或“含有用意”的东西。黑格尔说：“遇到一件艺术作品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在的因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴。”那么，究竟什么是意蕴呢？黑格尔举了一个例子来说明，他认为，就像一个人的眼睛、面孔、皮肤、肌肉，乃至于整个形状，都显示出这个人的灵魂和心胸一样，艺术作品也是要通过线条、色彩、音响、文字和其他媒介，通过整体的艺术形象，来“显示出一种内在的生气，情感，灵魂，风骨和精神，这就是我们所说的艺术作品的意蕴”。[1] 在中国古代文论中，尽管没有明确使用“意蕴”这一概念，但对意蕴层次的存在，早有察觉且有大量精辟的论述。刘勰在《文心雕龙·隐秀》中

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第24—25页。

便指出文本有内外两部分，文本应“内明而外润，使玩之者无穷，味之者不厌”，“深文隐蔚，余味曲包”，他还认为文本的意蕴是多层次的：“隐也者，文外之重旨者也”，“隐以复意为工。”唐代诗论家司空图提出诗歌应当具有“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”，他用了四个“外”字，揭示出文学形象中蕴藏着的深广隽永的精神内涵。

文本意蕴是非常丰富的，由于文学形象的指向性和包孕性，就使文本意蕴层面呈现出多层次性。它一般可以分为两个大的层面，即本事意蕴层和哲学——美学意蕴层。所谓本事意蕴层，是指文本的文学形象层所传达出的比较明确、具体的情感和观念，它没有脱离语言符号本身的确指意义或现实意义，是文本的浅层意蕴。我们只有理解了文本形而下的意蕴，才谈得上理解更深一层的形而上意蕴。哲学——美学意蕴层是指文学形象中所蕴含着的文学家对自然、社会的一种深度悟察，对历史人生的一种深邃洞见，它往往透视出人性的深层内涵、社会的深刻本质和刻骨铭心的审美体验。它是超越特定社会历史内容，是带有全人类性的，更为普遍、永恒的一种精神体验和哲理思考。这种形而上的性质使其具有抽象性和较浓郁的思辨性。但这一层面不是伦理说教，而是通过生动的文学形象使其深邃的哲学——美学意味被暗示出来或通过隐喻、象征表现出来。如：

离离原上草，一岁一枯荣。
野火烧不尽，春风吹又生。
远芳侵古道，晴翠接荒城。
又送王孙去，萋萋满别情。

——白居易：《赋得古原草送别》

这首诗的本事意蕴是以春草起兴，把满目春色和离别情怀融为

一体。诗的前六句写古原草随着大自然季节的更替，由荣变枯又由枯而荣的景象和竞生不息、到处繁盛的顽强生命力。最后两句点出送别，写人间的离情别绪。诗人借用“萋萋”古原草喻离别之情浓郁深长而又悠然不尽。通过对诗句的分析、理解，诗的这层本事意蕴便能较容易地把握。但此诗之所以成为脍炙人口的佳作，它的魅力在于其蕴含着的深刻的哲理和审美意味。诗人以野草的生生不已和人事的荣枯代谢对照，使人生应有的坚忍不拔、顽强奋斗，以及对生活的美好信念，通过草的枯而复荣、绵延伸展、永无止息的特点，形象地表现出来。这离离古原草的荣枯，不正是人生的一种写照吗？这种深藏在诗句背后的人生精义是超越时空的，诗中的哲理与诗的意境连在一起，使之富有艺术感染力。正因为如此，这首诗所送别的人，虽然早已被人们遗忘了，但诗中的名句“野火烧不尽，春风吹又生”却成为千古绝唱。

哲学——美学意蕴可以说是一种形象化的、情感性的哲思，这是一种较高的审美境界，并非所有的文学文本都能达到。有的文本仅仅停留在本事意蕴层，却不蕴含哲理意味。也有的作品完全打破生活的外在形貌，以荒诞的审美意象，超越本事意蕴层，直接表达隐匿在现象世界背后的某种普遍的、永恒的、形而上的哲理观念。如卡夫卡的长篇小说《城堡》，叙述一位名叫 K 的土地测量员，要进入城堡办事，而这座城堡就在前面的山丘上，轮廓清晰可见，但是 K 向着它直走到天黑，用尽了精力与心思也无法靠近它。显然，这是一个荒诞离奇的故事。它虽不符合生活常境，但却真实地揭示了某种深刻的精神体验：目的虽有，却无路可循。作者通过荒诞不经的描写，凸现了官僚政治统治下的世界的荒谬性、人生的虚幻感和人的无能为力感。正是作品中蕴含着的这种深沉的形而上意蕴，引起了人们普遍的共鸣和深思。

以上我们从静态分析的角度，分别阐释了构成文学文本的三个层次，即语言符号层、文学形象层和审美意蕴层。文学文本的三个

层次是一个有机整体，它们之间是相互依存和相互渗透的。这三个层次由表及里、层层推进，每一个层次又有相对独立的意义和自身的审美价值。而作为一个有机整体的文学文本而言，正是言、象、意三位一体，共同形成了文本特有的艺术魅力。

二、文学语言的表层特征

文学是凭借语言而获得物质形态的艺术，没有语言就没有文学。但文学语言又不同于日常语言、科学语言。日常语言面对的是真实的世界，强调语言的实践性和实效性，是一种凸现外指性的自然形态的语言；科学语言面对的是真理的世界，要求语言的客观性和概括性，其所指和能指的关系简单明晰；文学是以审美的、感性的形式把握世界，是以具体生动的艺术形象反映生活，同时文学面对的又是一个虚幻的世界，一个独立的"话语的宇宙"，语言主体的生命意蕴、审美情感必须鲜活地呈现在这个"宇宙"之中。日常语言经过"陌生化"而升华成的文学语言其内在机制是一体双向的，既具有表层的形象性、情意性、多样性、音乐性等特征，又具有深层的情境性、变异性、暗示性、独创性等特性。过去，我们的文学理论教材、论著，在论及文学语言的特征时，大多只停留在表层次的罗列和描述上，没能从文学语言内在的机理上说清文学语言与日常语言的区别，没能全方位地展示出文学语言的审美特性。为了弥补这一不足，本章笔者将从两个层面上探讨文学语言的特征。

文学语言的表层特征主要表现为下面四个方面：

（一）形象性

文学与生活的关系是建立在人与现实的审美关系之上的。文学反映社会生活，无论是重再现还是重表现，都是以具体生动的艺术形象表现出来的。也就是说，文学为了表现美、创造美就必须塑造形象，把作家的情志纳入一个感性的外观中。黑格尔认为："艺术

的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。"① 车尔尼雪夫斯基认为艺术的本质特征是在形象中具体地表现一切："重要的是'形象'这个字眼，它告诉我们艺术不是用抽象的概念而是用活生生的个别事实去表现思想；……艺术的创造应当尽可能减少抽象的东西，尽可能在生动的图画和个别的形象中具体地表现一切。"② 这些论述均说明文学艺术最为鲜明的特征是形象性。文学艺术的这一基本特征就决定了文学语言应是具体感性的，即形象性的。

文学形象是诉诸于人的想象与联想的。为了使读者通过阅读在心中再现出鲜明生动的艺术形象，使之如见其形、如闻其声、如触其物、如历其境，文学语言就必须具有形象性。沃尔夫冈·凯塞尔曾强调指出："同理论的语言相反，文学的语言用形象性来标志自己。它不提供对于问题的意见和讨论，它在事实的充实中把世界描写出来。"③ 文学语言的形象性就是要求作家能以形象化的语言，将千姿百态的事物的性质、情状和人物所处的环境、人物之间的关系、个性特征以及心理活动，都能鲜明、具体地展示给读者，使读者能够各式各样地去"想象"它们，并能有效地展开对艺术形象的欣赏与再创造。

语言形象化是文学语言具有形象性的重要途径。语言形象化不是单纯的语言技巧问题。就创作者而言，掌握丰富的词汇，能够熟练地运用富于变化的语句结构形式和各种修辞方式，以及懂得运用语言的声韵和节奏等，的确是十分重要的，因为没有这些基本功，是难以成功地实现意象的语符化的。但若只是片面追求华丽的词句、玩弄语言技巧，而缺乏对描写对象的深刻的审美感受与体验，未能达到"所见者真，所知者深"（王国维语），是不能塑造出成功的艺术形象的。所以，语言形象化的关键是作者运用丰富的词汇及

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第87页。
② 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社1957年版，第98页。
③ 凯塞尔：《语言的艺术作品》，上海译文出版社，1984年版，第150页。

其巧妙的组合，揭示出所写对象的具体特征，以启发读者展开丰富的想象。否则，不管用多少华丽的词藻也只是“字卧纸上”毫无生气；而不能“字立纸上”，达到清晰深刻、栩栩如生的形象化效果。正因为如此，语言大师们总是在揭示事物特征和唤起读者想象与联想上狠下工夫。如曹雪芹在《红楼梦》中就很擅长以精练的笔墨形象地刻画出人物的容貌特征，贾宝玉的容貌特征“虽怒时而似笑，即瞋视而有情”；林黛玉的容貌特征“两弯似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目”，“泪光点点，娇喘微微”；王熙凤的容貌特征“一双丹凤三角眼，两弯柳叶掉梢眉”，“粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻”等。如此生动、准确、形象地描写，不仅突出了每个人物容貌的个性特点，而且在“虽怒时而似笑”，“笼烟眉”，“三角眼”等词语中也暗示出了人物不同的性格，为使读者准确地把握每个人物整体形象奠定了理解和想象的基础。为了凸现文学形象的具象感或形象感，能在瞬间唤起读者对具象的视听触嗅等感官印象，形象化的文学语言还能促成多种感觉的沟通、挪移。宋祁的名句“红杏枝头春意闹”，是用听觉感受来强化视觉印象，以“吵吵闹闹”写出了春花争艳的繁盛景象。白居易《琵琶行》中的“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”，如此形象错落有致的乐声，则巧妙地沟通了听觉形象与视觉形象。由此造成的形象感，是文学语言独有的功能。此外，比喻、拟人、夸张等修辞手法的正确运用，也能增强语言的形象性。

文学语言的形象化，贵在精确。所谓精确是指要凝练精粹，要妥贴准确。古今中外的名家都十分讲究语言的凝练，我国文学史上流传着不少作家为寻找精粹准确的语言而潜心炼字炼句的佳话。贾岛对“鸟宿池边树，僧敲月下门”中“推、敲”二字的推敲；王安石对“春风又绿江南岸”中“绿”字的斟酌；欧阳修的名篇《醉翁亭记》，初稿写滁州四周的地理环境花了几十个字，后几经删节，改为“环滁皆山也”五字才最后定稿，这都体现了古人在运用语言方

面一丝不苟的精神。文学语言的精确主要是通过形象性的描述达到叙事、状物、传情、达意等方面质的精确，而不是像直指式的科学语言那样，要求语言符号和指称对象一一吻合。虽然文学作品中需要通过形象化的语言，对事物的本质和主要特征做精确的描写，从而达到正确地反映事物、反映生活。但是，在文学作品中特别是诗歌中，有时所运用的一些数字，其意义往往不同于科学语言。如“飞流直下三千尺”，就不是一个科学意义上经过丈量的数字；至于“白发三千丈”就更是一种夸张的说法。所以，文学语言的精确性常常表现为准确地传达创作主体感受与体验的真切性和头脑中表象运动的真实性，使“文”能“逮意”。正如歌德所说：“我在内心接受印象，并且是那类感官的、活生生的、媚人的、丰富多彩的印象，正如同一种活泼的想像力所呈现的那样。我作为一个诗人，是要把这些景象和印象艺术地加以琢磨与发挥，并且通过一种生动的再现，把它们展露出来，使别人倾听或阅读之后，能得到同样的印象。”① 经过创作主体潜心琢磨并能够准确表现意象活动的成果的语言，能自然地引起读者的形象感。

巧妙地利用汉字本身的象形特点，也能造成某种形象化的效果。由于汉字是以象形为基础的表象文字，它与拼音文字比起来，更富有形象性，一些语词本身就具有图像性功能，当我们在作品中读到某个“卑躬”的人、某只“咩咩”叫着的羊羔等等时，我们就会立即形成相应的感知表象。这种感知表象可能是模糊的，但却能体现出对象的外貌形状方面的特征。这些自身具有表征功能的语词，在一定的语境中具有超越概念中介环节的作用，能具象性地直接表现语言符号的涵义。阿瑞提指出，在文学作品中“一个词并不就是一个事物的符号，它常常还形象化地体现出所代表的事物，成为这一事物的真实图像或形象——如魏姆塞特（1954）所陈，是一

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第477页。

个言语上的图像。由于对符号形式的强调，语言就变成现实的一面更为生动的镜子。这并不是因为它提供了随它而来的意义，而是因为它再现或唤起了现实世界的形象。……内涵的意义没有被减弱，而是被这种特殊的表达方式所增强或扩大"。[①] 语言的图像性功能，能够形成相对独立的感知表象，它补充和丰富了语义所要表达的感觉，并能与之共同创造一种极为特殊的文学形象感。从古至今不少作家都曾尝试过利用语言符号自身的图像性，达到特殊的形象化表达效果。如台湾作家余光中的散文《听听那冷雨》中有如下文字：

> 惊蛰一过，春寒加剧。先是料料峭峭，继而雨季开始，时而淋淋漓漓，时而淅淅沥沥，天潮潮地湿湿，即连在梦里，也似乎把伞撑着。而就凭一把伞，躲过一阵潇潇的冷雨，也躲不过整个雨季。连思想也是潮润润的。

文中大量使用以"氵"为偏旁的字，再加上双声叠韵，字里行间乃至在听觉上都造成了雨潇潇、水淋淋的效果，使读者仅从文字符号的形式上就能获得雨季的感受，显然强化了语义的表现，这是由语言文字造成的一种独特的形象性。

（二）情意性

文学作品也是作家情意的物态化、符号化。文学创作起于创作主体的情意冲动，是情感激活了生活表象，唤醒了创作主体的艺术直觉，提供了进行艺术创造的可能；进而艺术构思和艺术表现的全过程又始终伴随着艺术家的情感活动。巴尔扎克就说他的小说是"以热情为元素"，宣称他的《人间喜剧》是一部"描写人类情感的历史"，说自己笔下的人物"是从他们的时代的五脏六腑孕育出来

① S·阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社1987年版，第205页。

的，全部人类感情都在他们的皮囊下颤动着。"① 这说明，艺术反映生活，离不开对生活中情感的反映；作家自己的思想感情也必然渗透于表现对象之中。正是由于文学创作具有这一特点，卡西尔指出："诗的语言包含着最强烈的情感因素和直觉因素。语言的形式符号不仅是语意的同时还是审美的形式符号。"② 韦勒克、沃伦强调："文学语言远非仅仅用来指称或说明（defferential）什么，它还有表现情意的一面，可以传达说话者和作者的语调和态度。"他们还说："文学语言深深地植根于语言的历史结构中，强调对符号本身的注意，并且具有表现情意和实用的一面，而科学语言总是尽可能地消除这两方面的因素。"③ 他们所说的"表现情意"正是指明了文学语言具有情意性特征，即表现作者对客观事物的主观态度和情感情绪。

文学语言的情意性可通过多个途径表现出来，有的论者认为可通过直接投射、间接投射和转换投射三种途径表现作者的情意④；也有论者认为文学符号中大致有下列因素构成文学文本的情感品质表现："第一，符号所形成的语境，通过它，情感品质被逐渐地推向高潮。第二，符号所展示的叙述角度，能使情感品质的表现和主体情感的发生构成独特的联系，例如第一人称的叙述角度，为叙述者直接表露自身的情感提供了条件。第三，措词，包含情感品质的措词呈现于意识，构造起情感化的意象客体，激起主体的情感活动。第四，语言的修饰和各种表现的技巧，为更好地表达情感品质服务。第五，文学符号的句法结构，为情感品质的表现确定独特的符号之间的联络。第六，诗歌符号的声音、节奏、韵律等，辅助情感品质的表现，增强情感品质的表现力。"⑤ 以上六点较全面地展

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（下），上海译文出版社 1979 年版，第 167 页。
② 卡西尔：《语言与神话》，三联书店 1988 年版，第 169 页。
③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 11 页。
④ 参见唐跃、谭学纯：《小说语言美学》，安徽教育出版社 1995 年版，第 112—134 页。
⑤ 龚见明：《文学本体论》，广西师范大学出版社 1998 年版，第 150 页。

示了实现文学语言情意性的途径。值得注意的是，文学语言的情调是凸现主体情意性的重要因素。当作家具体选下一个个词组成一个言语单位时，情意的表现性也就通过这些词的语义场的聚合与组合关系（词性、词类、词格等的对比）的选择或清晰或隐蔽地表露了出来；而当言语成为一种具体行为动作时，又会随着语流场的形成（语气、语调的出现）而得到强化。试看刘恒的小说《伏羲伏羲》开头关于杨金山叔侄去迎亲路上的一段叙述：

太阳已经高过岭脊，雾蒙蒙地像个让南瓜汤泡碎了的鸡蛋黄。杨金山在骡子腰上晃来晃去，脑袋上的礼帽像个掀翻了而倒扣着的灯碗。十六岁的杨天青秃头刮白而又白，在秋日肃冷的早风中闪耀着天真而健康、喜悦而生动的光芒。

在这段貌似平静而不动声色的叙述中，却带有鲜明而强烈的情意表现性。对太阳的描写使得自然环境显得昏暗、朦胧而又破碎，预示着新婚夫妇的未来生活的昏暗和破碎，为作品定下了总的情感基调。对杨金山礼帽的生动描写表现出作者对这位兴奋得意的新郎官前途的担忧；而杨天青秃头上闪耀着的光芒自然是充满生命活力的，然而它只能在肃冷的早风中放光，岂不也预示着这位天真健康的青年将遇到一连串冷酷的摧残吗？在揶揄式的描写中带有强烈的表现性，这说明“语言绝不是一个由某一主体所使用的客体，它总是一个被某一使用者打上了他的印记的主观化了的客体”。[①] 所以，日本文艺学家滨田正秀在其所著的《文艺学概论》中指出，当你在说“红色的野蔷薇花”和“那波光粼粼的江河”时，“语气里便流露出对该事物的主观感情及评价。”文学语言的这种主体性使文学

① 约瑟夫·祁雅理：《二十世纪法国思潮》，商务印书馆1987年版，第175页。

文本“天然”地具有一种情意表现性的特质，而情意表现又是凭借形象化的方式得以存在的。“在小说里再突出的语调也无法孤立地凸现出来，游离于文本的形象世界而具有真正的表现价值。语调的表现不仅总是寄居、依附于具体描绘的词汇之中，而且其情感色调和指向也往往通过词汇的词义性质而得到确定。”①

为了更好地发挥文学语言所具有的情意性功能，使作品体现出创作主体独特的审美感受、体验与发现，许多作家都有自己个性化的体认与追求：“张承志强调情感和心境会使词汇染上新鲜的含义、会使最普通的常用词突然闪出不寻常的灵光；李杭育声称他的小说语言总是伴着特定心境产生，每至情绪枯涩，也便自动辍笔；王安忆曾表示要用非文学的眼睛看生活，但终究抵不过执拗的情感，因为情感渗透了她；郑万隆在小说中着意追求一种极浓的山林色彩、粗犷旋律和寒冷的感觉。”② 这几位小说家的切身感悟，都分别证明了作家情绪、情感、意念与小说语言相结合而产生的艺术效果。

（三）多样性

文学作品作为一种富有创造性的精神产品，其语言必然是新鲜多样的。因为，在文学作品里，一切艺术效果都是通过语言形式而得以实现的。这样，文学语言必然是丰富多样而富有表现力的。单调、乏味的语言会使一个颇有魅力的故事索然无味；反之，出色的文学语言的运用，则不仅会使平淡无奇的故事别具风采，而且还能为某些平凡的事物增添耐人寻味的效果。

首先，文学语言的多样性和语言主体的多样性有关。在叙事类文学作品中，文学语言分为叙述人语言和人物语言两类。叙述人语言是作家叙述事件、描绘环境、刻画人物、剖析心理和抒发情感的语言。人物语言是指文学作品中人物的对话、独白等，是充分体现

① 徐岱：《艺术的精神》，首都师范大学出版社 2001 年版，第 194 页。

② 谭学纯、唐跃：《语言情绪：小说艺术世界的一个层面》，《文艺研究》1986 年第 6 期。

人物性格气质的语言。即使是同一人物，处在不同的人生阶段或某种特定的环境，也会显示出语言差异来。文学作品的叙述不仅具有媒介性，而且具有主体性，正如杰内特所说："叙述（叙述的文字）如要名符其实，就必须做到以下两点才行：它必须讲故事，没有故事就不是叙述（比如说，像斯宾诺莎的《伦理学》）；它必须有个人讲，如果没有人讲，它也就不是叙述（就会像一堆考古文献）"[①] 这就是说叙述人语言既能通过叙述事件体现作家的语言风格，也能体现出作家对人物、事件的基本态度与评价，以及作品的基本格调。而经过艺术典型化了的人物语言，更是打上了作家独特的个性印记，并在整体上是服从于叙述人语言的。文学作品表现的人物是多种多样且富于变化的，这种主体的多样性，也必然要求文学语言的绚丽多姿。

其次，文学语言的多样性和语言功能的多样性有关。文学语言除了叙述和议论外，还包括描写和抒情的基本功能。这是由文学作品所包含的表现生活、刻画形象、抒发情感等内容特点所决定的。而在一篇文学作品中常常是叙述中夹杂着议论，生动的形象描绘又总伴有情感的渲染。一般来说，在叙事性作品中叙述和描写功能更为突出；而在抒情性作品中表情和议论功能大大加强。但就总体而言，文学作品的语言总是含有多种功能，是一个既丰富多样而又和谐统一的整体。

在文学作品中，文学语言的多样性体现在诸多方面。

一是言语类型的多样性。文学语言是在日常语言的基础上经过不断加工、提炼而逐渐形成、丰富和发展起来的。日常语言本身就非常丰富，口语、方言、俗语、成语、谚语、歇后语、古语、外来语……等等，呈现出繁杂与多样。经过提炼、加工后的文学语言必然是取其精粹的语言形态，它新鲜、生动、丰富，充满生命力。在

① 安纳·杰弗森、戴维·罗比等著：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社 1986 年版，第 107 页。

我国现代文学史上，鲁迅、老舍、曹禺、沈从文、叶圣陶等大家，都十分善于在自己的作品中巧妙地运用口语，使叙述朴实简洁、形象生动。如在老舍的京味儿小说中，随处可读到北京的方言口语，生动的口语词汇不仅起到了点睛的效果，而且凸现出老舍幽默诙谐趣的风格。下面举些例子：

人往高处走，水往低处流，你怎么会想去卖针头线脑儿，三个钱的姜两个钱的醋呢？

——《女店员》

温都太太没说什么，扯着马老先生的胳臂就往外走，他一溜歪斜的跟着她出去。

——《二马》

一个小孩能全须全尾的活到三岁，并不是件容易的事。

——《牛天赐传》

我手里一共有五百来块钱，连轿子，租房，三份儿——糊棚，做衣裳，买东西，带给你，归了包堆花了小一百，还剩四百来块。

——《骆驼祥子》

老舍对于北京口语、俗语的锤炼与妙用，使作品充满了浓郁的生活气息和时代地域特色，同时也提高了文学话语的艺术表现力与接受效率。

人民群众的方言口语是文学语言不断丰富的源泉，方言口语同规范化运用的标准语相比，显然更具有生活的新鲜感和地理区域色彩，有助于文学家塑造出独特的艺术语象。不过，作家在利用方言口语时，应注意把握好分寸，不能漫无节制地滥用。

二是句法句式的多样性。在不同的文学样式中，其句法句式的

运用各有特点。诗歌以抒情为主，要求语言高度凝练、高度概括。格律诗在句法句式上有严格规定；而自由诗则可随诗人所传达的情感的变化，自由地安排章节与句式结构。叙事作品中的人物语言，没有严整的句法句式，常常呈现出口语化、短句式，并包含着不少省略成分。在戏剧文学中，戏剧语言要求有潜台词，即语言有“言外之意”，能唤起观众设身处地去联想，以自己的生活经验去补充。电影文学的语言由于受“蒙太奇”的影响，具有跳跃性的特点，人物语言更加简练、经济，寥寥百十个字就能把一场激烈战斗的场面及结果活龙活现地呈现出来。所以，在现实创作中，作家有时为了特定的语言表现效果，会突破句式句法的常规，采用一些陌生化的表达方式。这就造成了文学语言中省略句、无主谓句、倒装句等等的大量出现。

三是修辞方式的多样性。运用多种修辞方式，是作家增强绘形表意传情功能的重要手段。如朱自清的《春》运用修辞手法达二十多处，生动、形象、富有动态美地写出了令人陶醉的春光春色和作者的喜悦之情。为了表达事物的错综复杂性和一种事物的不同侧面，作家在一句话或一段话中，常把几种修辞手法糅合在一起交错地使用，从而取得更加生动形象、丰富多样的审美效果。如：

> 荒野上开着一片野生的牵牛花，都一律的蓝色。这花是只知道有清晨，不知道有炎昼和黑夜的，一万个清洁的小喇叭，齐向云天奏着朝歌。
>
> ——郭沫若：《前线归来》

作者先用拟人手法写牵牛花，说它“只知道有清晨，不知道有炎昼和黑夜”，接着又用融合了夸张的借喻来描写它开放时的姿态，是拟人、夸张和借喻的糅合运用。如此描写，不仅写出了牵牛花开放时美妙的姿态，而且赋予了它迷人的灵性。多种修辞手法的巧妙

运用，既能展示作家运用语言的独创性，又能充分发挥文学语言的审美功能，是塑造成功的文学形象不可缺少的艺术手段。

（四）音乐性

当文学作品以语言文字的形式出现在人们眼前时，人们往往注意文字所含的意义内涵，而忽略了语言文字的声音层面。实际上文学语言是由意义层面和声音层面共同构成的。文学语言的声音层面主要包括字音、声调、节奏和韵律等方面的特点。文学语言的声音层面不但和意义层面相联系，具有传情达意的作用，而且还具有独特的审美价值，可以使读者在听觉上获得美的享受，这就是通常所说的音乐性。

文学语言的音乐性，并非文人学士的主观臆造，而是出自语言的本性。刘勰说："夫音律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。故言语者，文章神明枢机，吐纳律吕，唇吻而已。"[1] 这就是说人的声音本来就有高低长短快慢之分，文学语言中的声律不过是来自人们日常口语罢了。由于文学语言是作家们自觉地加以协律的结果，自然比日常口语具有更强的音乐性。正如汉语中的"平上去入"四声，本是口语中固有的，但经过沈约的概括，形成理论，文学家们再自觉地加以运用，就出现了律诗等讲究声律而极富音乐性的作品。

文学语言的音乐性和文学作品表现对象的特性有密切的联系。文学作品的语言常常通过声音层面的因素，传达出生活的音响和符合现实的音感和节奏，从而使创造出来的审美对象更加生动。讲究绘声艺术是我国文学的优良传统。我国第一部诗歌总集《诗经》，开篇就是"关关雎鸠"（《周南·关雎》），"关关"系模拟水鸟和鸣声

① 刘勰：《文心雕龙·声律》。

以象征爱情的美好。杜甫的《兵车行》则以绘声始，又以绘声终："车辚辚，马萧萧……新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。"精妙的摹声词的运用，绘声绘色地表现出征夫与亲人生死离别的悲惨场景，使人如闻其声，如见其景，更深刻地感受到战争的残酷无情。

文学语言的音乐性还和作家所表现的情绪、情感相关。郭沫若在谈到诗人的情绪和诗的节奏之间的联系时曾指出："抒情诗是情绪的直写。情绪的进行自有它的一种波状的形式，或者先抑而后扬，或者先扬而后抑，或者抑扬相间，这发现出来便成了诗的节奏。"① 这就是"言为心声"的道理。闻一多当年在分析骆宾王的"梅花如血柳如丝，年去年来不自持，初言别在寒偏在，何悟春来春更思"一诗时说道："那一气到底而又缠绵往复的旋律之中，有着欣欣向荣的情绪。"② 这里便说明节奏的本质是诗人自己的内心运动，文学语言的节奏、韵律是作家情绪、情感的直接体现，显示着生命个体的存在状态。

文学语言的音乐性不只是某一种文体的特征，它是一切文学作品语言的共同要求。节奏和声律对诗歌尤为突出和重要，我国古典诗歌讲究平仄、对仗、押韵，具有强烈的音乐性。现代诗歌虽然没有古典诗歌那么严格的音韵要求，但仍然重视传统诗歌的表现经验。我国戏曲，是被之管弦的，也特别讲究合韵协律，若不合平仄，便感到拗口难唱。因而戏剧文学对语言的音乐性也有颇高的要求。散文语言虽不如韵文语言要求之严，但也讲究自然之节奏与声律，像朱自清的《莱茵河》、叶绍钧的《没有秋虫的地方》等许多优秀散文，读起来抑扬顿挫、琅琅上口，具有很强的节奏感，且韵味无穷。小说语言虽然不及诗歌、散文语言的音乐性强，但现代小说在经历过声势浩大的"文体革命"和"造句运动"之后，也开始关注起语言的音乐性。在这方面最为突出的是陆文夫，他的小说

① 郭沫若：《论节奏》，《沫若文集》第10卷，人民文学出版社1959年版，第225页。

② 闻一多：《唐诗杂谈：宫体诗的自赎》，上海文艺出版社1984年版，第25页。

《涓高》全篇的各个语段都如同诗行，各语段末尾都落在相近的声韵上，在整体上形成了一种类似押韵的效果，并加强了语段之间的联系与呼应，全篇气脉流畅、韵律和谐自然。

声音层面作为语言的一个构成方面，内中潜藏着极为丰富的审美性，充分发掘语言声音层面的审美因素，注重语言的音乐性，将会大大增强文学语言的审美表现力。

三、文学语言的深层特征

文学语言是一种承载着人的思维、经验和情感的艺术符号，是对日常语言的积极超越与审美升华，是作家灵魂的“内分泌”，是人类精神自由本质的象征，那么文学语言就不仅仅具有非文学语言也同样具备的“精确性”、“形象性”、“感染性”等特点，而有着自己独特的言语规律和深层特征，只有了解和认识了文学语言的深层特征，才能真正感受到文学世界的无穷奥妙。文学语言的深层特征可归纳为下面四个方面：

（一）情境性

文学是审美的“语言构组”。单个词语只是具有词典义的符号，它需要创作主体在结构关系中把它们连接成有意味的语言，使无生命的符号具有“灵魂”和意义，语言在文本结构中才能被诗化。因此，文学语言的生成离不开作者所创设的各种特定的语境。现代心理学发现，人类情感的发生总是与个人所处的特定情境相连的。文学作品中的人物语言也是在特定的时间、空间和社会环境、人与人的交往矛盾纠葛中说出的，是在具体语境中展示它的内涵，表现人物间血肉联系的。文学语言一旦脱离了特定的语境，就犹如鱼离开水，鱼必濡沫待毙。

语境又称“情景语境”，是由英国人类学家马林诺夫斯基于1923年提出。它指使用语言时所处的实际环境，即指言语行为发

生时的具体情境。语境在范围上有大与小之分，在形态上则有显与隐之别。小语境指书面语的上下文或口语的前后语所形成的言语环境。大语境是指语言表达时的具体的社会环境和自然环境。小语境是易被人们注意的显语境，而由言语与现实生活的联系所构筑的大语境，是常常被人们所忽视的隐语境。由于文学语言的运用总是在一定的语境中进行的，并受特定语境的影响与制约，因而，文学文本中的语词不仅具有它本身的词典意义，而且还包含一种由特定语境所形成的涵义，“词既是能指的又是表现的。说它是能指的，是指它含有一种客观意义，这种意义在某种程度上存在于它的外部，要求运用理解力；说它是表现的，是指它本身含有一种内在意义，这种意义超出了理解力所把握的客观意义。词是符号，又不只是符号：词陈述，同时又显示，而它显示的与它陈述的并不一样。”[1] 这种内在意义（涵义）之所以与意义不同，就因为它是由生活产生的，它所反映的是对象与主体之间的关系，是个人对于语词内容的一种主观体验，即人们通常所说的“言外之意”，它潜藏在符码形式的深层。如“你好”一词，在日常生活中是朋友间邂逅时常用的寒暄敬语，只是普通的问候，没有更深的涵义。但在《红楼梦》第九十八回，林黛玉临终前的最后一句话：“宝玉！宝玉！你好……”包含了非常丰富复杂的内涵，令人揪心的惆怅。“香魂一缕随风散，愁绪三更入梦遥！”潇湘馆内黛玉气绝离世，正好是宝玉娶宝钗这个时辰。万籁沉寂，远远传来一阵音乐之声，隐隐约约，仔细聆听，却惟有竹梢风动，月影移墙……，联系这样凄凉冷淡的环境气氛，再来品味黛玉的临终之言，便会感到“你好”一词中包含着丰富的潜台词，既有对宝玉薄情的忧伤，又有对炎凉世态的控诉等说不尽的意味，交织着爱、恨、怨、怜、悔……各种复杂的情感。正是在这独特的语境中，“你好”一词获得了语义的深度，拥有了意

① 米·杜夫海纳：《审美经验现象学》（上），文化艺术出版社1996年版，第159页。

蕴丰饶的审美性。文学语言这种语与境相依、相谐所呈现出的丰富的表现性，恰恰体现了文学的本质特点。美国语言学家萨丕尔曾这样来定义“文学”：“对我们来说，语言不只是思想交流的系统而已，它是一件看不见的外衣，披挂在我们的精神上，预先决定了精神的一切符号表达的形式。当这种表达非常有意思的时候，我们就管它叫文学。”[①] 所谓“非常有意思”的表达，就是超越语词词典意义的诗意的表达，是耐人寻味的“言外之意”的凸现。

作家运用文学语言透视人物的特点，剖析人物的心灵时，其笔下的人物是运动着的、活生生的，是展现在不同的历史画面和不同的时间空间中的，文学语言的语境是流动多变的。而在不同情境中的不同人物，其心理活动、审美体验又是具体的、个别的、特殊的、朦胧的。要表达这些不同情境下独具个性的主观感性的东西，文学语词的涵义必然要表现出鲜明的个性化，同一个词在不同作品所营造的语境中能表达出截然不同的涵义。

在曹禺的剧本《雷雨》中，写到周萍为了摆脱繁漪的纠缠，决定远走高飞。繁漪倾诉自己深藏的愤恨与痛苦，却丝毫不能打动周萍，她又听到周萍当晚要和四凤约会，她绝望地说：“好，你去吧！小心，现在（望窗外，自语）风暴就要起来了！”“你去吧”三个字中蕴含着丰富的涵义，它既是爱的火焰被扑灭后绝望的自语，也含有不可抑制的仇恨燃起的疯狂，展示了她爱起来像一团火，不顾一切；恨起来也像一团火，同样不顾一切的那种“雷雨”的性格。

而在曹禺根据巴金小说《家》改编的另一剧作中，描写被冯乐山霸占的丫环婉儿和冯乐山一起到高家后，婉儿正向高家人诉说在冯家的不幸时，没想到冯乐山突然出现在面前，剧本中这样写道：

冯乐山（一面是峻厉可怖的目光恶狠狠地盯着她，示

① 萨丕尔：《语言论》，商务印书馆1985年版，第198页。

意叫她留下，一面又——）去吧，去玩去吧。平日也真是太苦了婉姑了。（非常温和的声音）去吧！

这是多么精彩的戏剧性情境。冯乐山那凶狠的眼神和慈祥的声调形成鲜明的对比，在“去吧”一词温和的语调后面，暗藏着冯乐山狡猾、凶恶的笑面虎的本质。他听到婉儿对他的控诉，表面上若无其事，心里咬牙切齿。本想让婉儿立即离开，回去整治，但又不得不装得十分慈悲，这里“去吧”二字显然是反语，衬托出了冯乐山的阴险、毒辣。

这说明日常语言一旦进入文学作品，就被涂上了浓重的情感色彩，并被作品的语境所框定，使它不再是单纯的传递信息的“载体”，而具有了日常语言所没有的特殊涵义，此时“语义不是词或话语具有的性质，而是说话人和听话人赋予词或话语的性质”。[1]在文学作品里，词语的意义是从作品的整个话语系统（大语境）中获得的。因此，一些词语不仅具有表意功能，而且具有传递审美情感的表现功能，单纯的语言符号已转化成艺术审美符号。文学语言与作品中的具体情境紧密相连，文学语言正是在语与境这种唇齿相依的文本结构中获得了它的审美性。

（二）变异性

文学创作是高贵的精神生产，文学作品中既传达着人们对世界的理解与认识，又表现着人们对生活的审美感受、体验、憧憬以及种种微妙独特的情感，还有因为感受而引发的人对自己情绪、心境的体认，这些审美感受与体验是极其丰富复杂的，正如当代符号哲学大师卡西尔所说：“我们的审美知觉比起我们的普通的感官知觉来更为多样化，并且属于一个更为复杂的层次。在感官知觉中，我

① 《国外语言学》，1985年第2期，第9页。

们总是满足于认识我们周围事物的一些共同不变的特征。审美经验则是无可比拟地丰富。它孕育着在普通感觉经验中永远不可能实现的无限的可能性。"[①] 审美知觉经验具有瞬时性、直觉性、印象性、流变性等特点，它呈现出无限的复杂和丰富。而作家要表现这如此微妙复杂的审美体验时，他所面对的并不是一个个允许他随意驱遣的词语，而是本身已有约定俗成的固定意义的语言符号和语法成规，在规范性语言的束缚下，文学家们深感"言不尽意"的痛苦，马拉美在为语言的"残缺不全"而"沮丧"，詹姆斯在抱怨"语言其实是一个牢笼"。然而他们并没有知难而退，而是遵循情感逻辑，通过对日常语言的"形变"、艺术化的"扭曲"，使语言冲破牢笼获得了极大的活力与灵性，并转化生成了艺术语体，形成了由审美规则连接成的非逻辑符号系统。在这个符号系统中，"通常语言得到强化和凝练，原义改变而词句缩短或加长，在颠倒中运转。这是令人感到新奇的语言。"[②] 这种带有变异性特征的文学语言，凸现出非规范性、非逻辑性、无功利等超越常规的特性。

文学语言的变异性表现在语音、语法、修辞、逻辑等各个方面。文学特有的变异的表达方式，突破语言固有规范并非目的，其目的是为了把创作主体心灵深处的审美体验表达得更真切、更细腻，产生的审美效果更强烈、更独特，因为变异的语言符号承载着极为丰富的情感信息和美感信息。

从语音上看，文学语言是一种能指优势语言。在日常语言和科学语言中，语言符号是用能指指代所指，能指（音响形象）只是手段，所指（概念）才是符号过程的目标，可谓"得鱼忘筌"。但在文学语言中能指具有优势地位，文学语言特别讲究音韵和节奏，仅仅音调音律便可构成诗律等艺术形式。中国古代律诗，注重节奏、讲究平仄、要求押韵，都是在语言能指层面上的开拓。所谓"平声

---

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版，第184页。

② 杰里·伊格顿：《文学的定义》，《海南师范学院学报》1992年第3期。

平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏”，便是我国古代诗论对汉语“四声”的说明和对语音表现意义的总结。在文学语言中，常常利用谐音飞白和谐音双关等语音手段制造某种艺术表达效果，如刘禹锡的《竹枝词》：“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”这首词表现的是一位少女对男子默默依恋的感情。词中以“晴”谐“情”，以“晴”写“情”，使“无晴还有晴”的外部自然景象，与“无情还有情”的内部情感意象巧妙地结合起来，真切含蓄地传达出了少女微妙的情感体验。

从语法上看，文学语言可以打破传统的语法规则，将词句按照创作主体的感觉方式进行新的排列组合：语序的随意调整、语链的自由切分、词性类属的变异等，运用这些“反常化”的手法，创造出新的语言表达形式，产生一种陌生化的审美效果。如“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”（温庭筠《商山早行》）全是名词排列，高度凝练成六个意象：鸡声、茅店、月、人迹、板桥、霜，没有任何动词、连词、介词等。这不合语法的诗句，却创造出了一种意蕴丰富“早行”的气氛：雄鸡报晓，残月未落之时上路，算得上“早行”了，但板桥霜上已有“人迹”，言外“莫道君行早，更有早行人”。难怪欧阳修认为它达到了“道路辛苦，羁旅愁思，岂不见于言外乎?”[1] 的效果。颠倒词序，在语言方面设置一些“谬误”和“悖理”的现象，在诗、词、曲、赋中常能见到。如南朝江淹的《别赋》中有一段这样写道：“是以别方不定，别理千名。有别必怨，有怨必盈。使人意夺神骇，心折骨惊。”全赋论及各种离情别绪萦绕心头，牵肠搅肚，使人痛苦万分。但言“心折骨惊”，论理上是不通的：人的心灵怎能折断，无感知的骨头又怎会产生惊惧之感呢？显然，这是作者对正常词序的有意颠倒，旨在强调离愁使人的

① 欧阳修：《六一诗话》

心灵如同猝然折断破碎，这种愁怨竟然使无知的骨头都为之震惊，那么其痛苦程度不就可想而知了吗？若按正常词序“心惊骨折”，则失之泛泛。为了使言语表达简练形象、生动活泼，在特定的语言环境中临时改变词性，在文学作品里运用得也很普遍。如“雨丝斜打在玻璃窗和水泥窗台上，溅起的迷茫将窗外的世界涂染成一幅朦朦胧胧的图画。”（张建文、高立林《为了国家利益》）把形容词“迷茫”活用为名词，表示颜色，形象生动，给读者以想象的空间。

从语义上看，词语的超常搭配，独辟蹊径、出人意外的语言组合，使语义关系呈现出隐喻性、象征性、非逻辑性。如于沙的诗《夜，在庐山》是这样描写彭德怀同志的：“他，搔一搔短发/翻一翻日记/拍一拍桌沿/把一声叹息/抛落在灯前？”“叹息”是一种声音，无形可见，怎么能像对待有形物体一样被抛落呢？但这种超常搭配却使“叹息”不仅有声可闻，而且似有形可见。“抛”，动作的力度强，幅度大，这就把彭总忧国忧民的沉重心情，宁折不屈的刚强性格，非常有力地凸现出来。读罢，一个时刻把党和人民的利益系在心头的无产阶级革命家的形象矗立在眼前。诚然，这个“抛”字，蕴蓄深厚、掷地有声、耐人寻味。

郭沫若的诗《天狗》称：“我在神经上飞跑，/我在我脊髓上飞跑，/我在我脑筋上飞跑。”这种语言组合更显荒诞，但正是在这种“谬误”和“悖理”中，全诗以奇特的意象抒发出诗人强烈的激情和特殊的感受，并造成一种在宇宙中自由驰骋的强大气势，表现出诗人内在的生命活力和对自我的超越。此外，文学语言中还有“矛盾的形容”之类的手法，即用意义相反或相对的词语来形容描述对象。如“熟悉而又陌生的城市”、“甜蜜的忧愁”、“高雅的庸俗”等，在形式逻辑上也是荒诞的。然而正是在这违背事理的语言表达中，却蕴含着丰富的意蕴，显示着主体内在“精神生命”的矛盾复杂，并能真切地传达出主体内在情感的相互冲突和交融。

文学作品语言上的变异是创作主体感受和心境的真实写照。作

家、诗人把自己细腻的审美体验转化为意象时，感到运思中的意象与某种事物之间“质”的等同，便把不同种类的东西统一于自己的感受之下，抑或把世间截然不同的运动和静止现象统一于自己的情感之中，动中见静，静中有动。通过“反常化”打破已有的僵化的语言表达方式，创造出新的语言表达方式，为语言注入源源不断的活力。这种通过“形变”的陌生化新形式，能够使人产生惊奇和新鲜感，能打破感觉自动化和读者心中的接受定势，将注意力集中到语言本身，促使读者惊醒思索、品味再三，达到审美认识和愉悦的深化。

（三）暗示性

在科学论著中，语言主要用于对义理的论证和事件的陈述，要求准确严密、直捷明快，它诉诸读者的理智，给予读者道理，强迫读者被动地接受。在文学作品中，作家运用文学语言塑造艺术形象，文学语言是一种“内指性”的“伪陈述”，它指向作品本身的世界，根本谈不上是真还是假，是对还是错，与正确与否无关，只需符合作品艺术世界的诗意逻辑，它诉诸读者的直觉，引发读者的想象，给读者以品味、思索、再创造的空间。文学作品表现的是一个渗透作者审美情感，经过作者艺术虚构所创造出来的“可能的世界”，这决定了文学文本语言追求的是语言的美学功能和表情功能，它注重含蓄，反对直露，讲究言有尽而意无穷，凸现出暗示性的特征。

现象学美学和接受美学都认为文学本文是充满了“未定点”、“空白”的“图式化结构”。英加登指出：“文学作品本身是一个图式化构成。”[①]“文学作品描绘的每一个对象、人物、事件等等，都包含着许多不定点，特别是对人和事物的遭遇的描绘。”[②] 这些

① 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，第12页。

② 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，第50页。

"未定点"即图式化的方面，有待于读者去具体化。"一个文本的'具体化'，在任何特定的情况下，都需要读者想像力发挥作用。每个读者都以各自的方式填补文本所未写出的部分，或'缺口'和'游移未定'的区域。"① 因而文学作品本身是一种暗示，一种邀请，邀请读者对作品进行再创造，使作品内涵的意义得以实现。同英加登一样，接受美学家伊瑟尔也将本文看作是图式化方面的框架。他认为："本文在未被读者阅读接受以前，并不是真正存在的本文，而是有待实现的暗隐的本文。"② 只是在读者阅读这一"具体化"活动中，作品的意义才能被挖掘出来。

我国古人对文学语言的这一特征也早有论述，刘勰在《文心雕龙》中提出的"隐秀说"，就是主张文学创作不可能也不必要用语言把什么都写出来，而应通过"余味曲包"，让欣赏者去品味、去领略。清代诗人袁枚曾引述严冬友的话说："凡诗文妙处，全在于空。譬如一室内，人之所游焉息焉者，皆空处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无安放此身处，又安见富贵之乐耶！钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。"③ 这是以房间的布置来说明诗文的空白之美。房间里填塞得满满当当，令人无法容身，尽管都是金玉宝物，也不会使人舒适高兴，诗文也是如此。

由此可见，语言艺术不同于造型艺术，缺乏诉诸人的视觉的直观性，而靠引发读者的想象在其头脑中造成形象，发生效果。在一部作品中并不是用语言对事物描摹得愈细、愈繁，唤起读者的想象愈真切、愈丰富。过多过细的文字，效果往往适得其反，特别是那些详尽琐细的静态描写，常是费力不讨好的。所以，文学作品中需要有"空白"、"未定点"，推动、诱发读者展开想象的翅膀。也正是

① 简·汤普金斯：《读者反应批评引论》，见《读者反应批评》，文化艺术出版社1989年版，第31页

② 姚斯、霍拉勃：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社1987年版，第9页。

③ 袁枚：《随园诗话》，人民文学出版社1982年版，第461页。

由于作家、诗人在作品中有意留下的"空白"、"言外之意"，才使作品不仅"可读"、"可感"还"可塑"，具有品味不尽的艺术魅力。

文学作品中的"空白"通常是作家运用文学语言的暗示性所形成的。所谓文学语言的暗示性，"就是用'不言'或'少言'的方式在文学作品中造出一种文字上的'朦朦胧胧的空白'，给读者留下想象与回味的空间，司空图的《诗品》中讲'不著一字，尽得风流'，显然也是指的这种'空白'。"[①]

鲁迅在他的作品中就常使用暗示性的语言，以形成一种供读者体会、玩味的"空白"。在小说《祝福》中，鲁迅以形象、精炼的语言描写了祥林嫂一生的悲惨遭遇，尤其是生动地刻画出了孩子被狼吃掉后，她那痴呆、疯癫的精神状态，而此时让祥林嫂精神上自我亮相，鲁迅却只用了五个字，即祥林嫂逢人就念叨的"我真傻，真的"。这五个字反映出这个被封建制度吞噬着的劳动妇女丰富复杂的内心世界，几个平淡的字眼中却蕴蓄着无限的潜台词，留下了供读者想象、思索的"空白"。我们可以从中联想到祥林嫂悲惨的一生，窥见她对黄连般生活的咀嚼和回味，对一连串沉重打击的痛楚和泣诉，对失去惟一精神寄托的失望和空虚。

文学语言所指涉的内容具有多重性及某种不可穷尽性，也是形成文学语言暗示性的一个重要原因。这些内容不像科学那样确指某些概念或思想，文学语词的背后总牵着作者复杂的情感体验和无穷的审美经验。文学语言不是能指与所指的直接黏合，而是有距离的观照。"图像的符号完成它们的功用可以达到这样的程度，它们与认同对象的联系开始消失，或者抹去，因为此时此刻，某种符号所不代表的事物必然被想象——尽管它以符号所代替的事物为先决条件。这就迫使读者将指示变为暗示。"[②] 这告诉我们文学语言常蕴

---

① 鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年版，第218页

② 伊瑟尔：《阅读活动》，见赵宪章编：《二十世纪外国美学文艺学名著精义》，江苏文艺出版社1987年版

含着复杂的涵义，暗示着更深远的思想、感情，语词完全可能传达出与字面义不同的甚至相反的涵义，这就使文学语言必然成为一种暗示性的语言。譬如阿城的小说《棋王》开头一句："车站上是乱得不能再乱，成千上万的人都在说话。"如果从字面上看，这句话描述的是车站上乱糟糟的客观场面，但若仔细品味，便可以品出"乱"字背后暗含着另外两层涵义：一层是表述当事人和叙述者共同的一种心境；二层是暗示着作者对当时社会历史环境的真切感受。"乱得不能再乱"，既勾勒出了特定时代的特征，又渲染成了小说的背景气氛，从而为整个小说的情节发展作了铺垫。

为了避免把丰富生动的内心体验硬挤进语词概念的牢笼，作家还常采用借景抒情、寓情于景的手法，从状物中象征、暗示出人类的情感。诚如符号美学家苏珊·朗格所言："在通常情况下，当人们打算较为准确地把情感表现出来时，往往是通过对那些可以把某种情感暗示出来的情景描写出来，如秋夜的景象，节日的气氛，等等。"[①] 如王维的《鹿柴》："空山不见人，/但闻人语响。/返景入深林，/复照青苔上。"从字面上看，此诗句句写景，其实景物中寓含着诗人独特的感情。王维官场失意后，非常厌倦衙门生活，便通过写山水诗排解烦扰的心情，追求清幽的意境。此诗就是借描写夕阳西下的深林景色，抒发孤寂之情，并暗示出了诗人从山林胜景中寻找乐趣的避世思想。很显然，文学语言的表现功能正是植根于这种暗示与象征之中。

间接描写、侧面烘托，也是造成暗示效果常用的语言表现手法。清代刘熙载说："取径贵深曲，盖意不可尽，以不尽尽之。正面不写写反面，本面不写写对面、旁面，须知睹影知竿乃妙。"[②] 曲写之法造成的暗示性，常能激起人们丰富的联想和想象，使之形成"一千个读者便有一千个哈姆雷特"的效果。汉乐府民歌《陌上

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 87 页。

② 刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社 1989 年版，第 8 页。

桑》对秦氏女罗敷之美的描写就采用了侧面烘托的方法："行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。"通过各类人见到罗敷之后的反应烘托出了她的美，令人产生无尽的遐想。赵树理《小二黑结婚》写小芹的美，也继承了这一手法："青年小伙子，有事没事，总想跟小芹说句话。小芹去洗衣服，马上青年人也去洗；小芹上树采野菜，马上青年人都去采。"这些描写较之正面描写，有着特别诱人的魅力。

在文学作品中，文字运用得恰到好处，文学语言的暗示性，能够唤起读者足够的想象，能让读者用自己的生活经验去补起文字以外的空白，这也是文学语言的"弦外之音"、"言外之意"。语言愈简约精粹，言外的形象就愈丰盈，方能达到"精义内含"、"宝光外溢"的境界。

（四）独创性

文学是人类生命存在形式的显现，而人类生命活动的最大特质是能发现和创造。文学艺术则是最理想的发挥人类创造精神的广阔天地，它最少定格，最多自由，因此也最富于独创性。独创性是作家个体在能动地、独特地阐释对象客体活动中显示出来的特点，它既表现为对客体世界的独具慧眼的发现与解释，也表现为对社会、人生的独特体验。优秀作家的创作总能给人某种体悟和某些启迪，他们从不重复别人，也不重复自己，而是发他人所未见，抒自己所未抒。"每一个伟大的艺术家所创造的都是一个全新的世界，在这个世界里，一切原来为人们所熟悉的事物都具有了一种人们从未见过的外表。这个新奇的外表，并没有歪曲或背叛这些事物的本质，而是以一种扣人心弦的新奇性和具有启发作用的方式，重新解释了

那些古老的真理。"[1] 作家用语言构筑的便是这样一种全新的世界，在这个世界里，所有感性的事物之所以新奇独特，因为它们都是创造主体心灵化、个性化的产物。

作家是依靠语言展现自己的创作个性和创新精神的。文学语言的独创性是优秀作品的一个重要标志，也是作家潜心追求的目标。为了使作品语言不落窠臼、新鲜奇特、富有审美创造性，优秀作家常把自己看作是刚刚来到世上第一次说话的人。正如汪曾祺所说："一个小说作家在写每一句话时，都要像第一次学会说这句话。"[2] 他们不需要先在的样本，没有模仿，只是凭借着自己独特的体验与感受，对字词语句进行独出心裁的选择和组合，创造出世界上从来没有过的情境、氛围、场面、故事，以传达出自己的发现和感悟。为此，自古作家为了追求最准确、最生动、最新鲜的独特的表达方式，便有刻意"炼字"的传统。如大家背诵如流的诗句：

春风又绿江南岸

——王安石：《泊船瓜州》

红杏枝头春意闹

——宋　祁：《玉楼春》

按照日常语言，春风只能"到达"或"吹遍"江南岸，在春风一词之后，用"到"、"过"、"满"、"入"都是春到江南的较为常见的说法。然而这种确切的说法，由于含义过于狭窄，不能有力地表达诗人此时的心境，因而诗人王安石一再修改，始定为"绿"。春风如何能"绿"遍江南呢？在语义上这种词语搭配显然是超规范、非逻辑性的，但一个"绿"字却充分表达出作者由于春到江南、江

① 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 68 页

② 汪曾祺：《关于小说语言（札记）》，见《新时期作家创作新探》，人民文学出版社 1991 年版，第 322 页

南皆春而获得的强烈印象。红杏是一种静态的视觉形象，它怎么会像一个顽皮的孩子一样“闹”起来呢？然而正是这一个“闹”字把风在吟，鸟儿在枝头歌唱，百花吐艳、生气奋然、热烈喧闹的一连串春天的意象串通起来，形象地表达出了客观事物的内在联系，抓住了春天的特征，生动地描绘出了以红杏为代表的春之象征在审美主体心中唤起的特定感受。

具有不同审美个性的创作主体，对具体感知对象的态度不同、关系不同，感受时的选择方向、敏感程度、侧重方面会有许多差别，由此产生的审美意象及用语言塑造的艺术形象自然会烙上鲜明的个性印记。即使面对相同或相近的表现对象，不同作家的艺术表现力也能显示出各自的独创性的特点。如太阳，在科学家眼里意指是明确的，它指的是银河系的一颗恒星，是一个炽热的气体球。但在文学家心中，它往往会转化成一种物象、一种情绪、一种心境。因此，在作家笔下虽然吟咏的是同一个太阳，却赋予太阳不同的形象，有着迥然不同的抒情语言的格调。

在郭沫若的笔下：太阳出来“环天都是火云！/好像是赤的游龙，赤的狮子，/赤的鲸鱼，赤的象，赤的犀。”

——《日出》

在闻一多的笔下：“太阳啊，火一样烧着的太阳！/烘干了小草尖头的露水，可烘得干游子的泪眼盈眶？”

——《太阳吟》

在邓刚的笔下：太阳升起“大海母亲恋恋不舍地拥抱着这个刚分娩的婴儿不放，于是这金红色的圆球的下半部被拉长了，变形了，像一个巨大的、站立着的金卵。”

——《迷人的海》

以上三位作家面对太阳时的具体感受不同，所以写出来的文字

迥然有异。郭沫若的语言跳动着如火的激情，闪烁着无限的希望，在其笔端，日出的景象格外美好、壮丽。而闻一多先生面对着太阳，油然升起浓郁的思乡惆怅之情，语言充满了无尽的哀伤，在其笔端，阳光之下一切都是那么灰暗。邓刚则把初升的太阳描绘成一个刚分娩的婴儿，一个脱开了母体的巨大的站立着的金卵，其艺术想像力多么瑰丽、奇特！这幅绚丽夺目的画面，洋溢着一股朝气蓬勃、欢愉明快的时代情绪。可见，文学家对于"太阳"这一客观物象，赋予了不同的形象化、情绪化、个性化、审美化的奇妙色彩，传达出各自不同的审美发现和审美感受。正是在这些富于独创性的艺术描写之中，作家各自的智慧风貌得到了充分的显示。

由于文学作品是作家动荡流转的情绪、情感、观念、行动过程等富有生命力的内在形态的外在凝冻，即使是同一个作家，在不同时期、不同处境、不同心绪的作用下，对太阳的感受、描写也表现出不可重复的独特性和意象的丰富性。因为"诗人的创造性说穿了在于他面对的是自己的世界。或者说，他是以自己的心灵去感知，归根到底他在感知自己的内心世界。"[1] 仅北岛笔下就有诸多不同的太阳：

(1) 即使明天早上/枪口和血淋淋的太阳/让我交出自由、青春和笔/我也决不会交出这个夜晚/我决不会交出你（《雨夜》）

(2) 时间不再从草叶上滑过/太阳的钟摆/停在云层后面/不再摇落晚霞和黎明（《睡吧，山谷》）

(3) 以太阳的名义/黑暗在公开地掠夺（《结局或开始》）

(4) 也许有一天/太阳变成了萎缩的花环/垂放在/每

① 谢冕：《诗人的创造》，三联书店1989年版，第8页。

一个不屈的战士/森林般生长的墓碑前（《结局或开始》）

在例（1）中，太阳的红色引起对“血”的联想，触发了恐怖的感觉，太阳在这儿变成了罪恶的代表。例（2）日出日落带来了昼夜更替，让人联想到时间的周而复始，于是太阳就如同一只计时的钟摆，如今时间凝滞，太阳暂时休息，已感觉不到晚霞和黎明变换的时间流程。例（3）象征光明的太阳在此却成了披在黑暗身上的一件堂皇的外衣，谎言身上覆盖着伪真理，以正义、光明的名义进行实质上罪恶的掠夺，其可怕的后果可想而知。例（4）在同一首诗中与前面的太阳意象相关，总有一天这件外衣要剥落，曾经艳丽一时的花环要萎缩，变成对战士的献祭。这里诗人借助不同的太阳的意象，抒发出不同的审美体验。文学语言的独创性正是创作主体对客观事物情绪浸染和心灵外化的结果。

第四章　文学语言的类型

关于文学语言的分类，在我国文论界最流行的方法是依据不同的文体类型来分，而文体类型的划分又一直普遍沿用“四分法”，即按照文学作品体裁的不同，而把文学分为诗歌、小说、散文、戏剧文学四大类。各种文体类型都有自己的语言结构和特性，由此便派生出相应的四大类别的文学语言，即诗歌语言、小说语言、散文语言和戏剧语言。这种分法，虽然能够区分和展示不同体裁作品的话语方式、形象状态、结构特点，是一个不容忽视的视角，但确有明显的不足之处。因为不同体裁的文学作品，尽管在文学语言上有不同之处，但也有共同之处和交叉使用不同类型文学语言的情况。如诗剧，可以说是诗歌和戏剧结合产生的文学样式，它在语言上必然兼有诗歌和戏剧两种体裁的特点；散文诗，可以说是诗歌和散文两种体裁“杂交”的文学样式，在语言使用上把它划归哪一类，似乎都不妥当。尤其是随着文学的繁荣与发展，各种文学体裁的相互吸收、相互交融的情况更是屡见不鲜。就长篇小说而言，虽然它是典型的叙事体文学，应该用叙事语言，但不少长篇小说却是“多语体”、“杂语体”的“镶嵌体裁”，在文本结构中作者常插入各种不同形式的体裁，如文学性的短剧、抒情诗等，在语言运用上也表现出了充分的丰富性。此外，在科技高速发展的今天，电影文学、电视文学、网络文学在现代艺术中占有日趋重要的地位，这些体裁的文学作品，难以归入“四分法”划分的四种体裁之中，而由“四分法”形成的文学语言分类，也不能囊括这些体裁的文学语言。所以，把区分四种文学体裁的标准作为区分文学语言类型的代用标准是不合适的。

文学语言是有别于普通语言的特殊语言形态，具有自身的内蕴和审美特性。研究文学语言，会涉及到语言学、文艺学、符号学、美学、文化学、心理学、阐释学等多种学科知识。文学语言的区分，应该根据自身固有的特性和功能的不同来分类。在国外，一直较为流行的是把文学语言分为叙事的文学语言、抒情的文学语言、戏剧的文学语言三种，即所谓“三分法”。这种分类法也是由文学体裁分类法而致。“三分法”在西方由来已久，最早可追溯到古希腊的亚里士多德，他说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”[①] 在这里，史诗属于叙事作品，悲剧和喜剧属于戏剧作品，而“酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐”则属于抒情作品的范畴。而后的贺拉斯、布瓦洛、黑格尔、别林斯基、雨果等人，进一步论述了“三分法”的标准。“三分法”具有很强的概括力，它是以文学作品的内容性质为标准，根据塑造形象、反映生活的不同方式来分类，抓住了各类体裁的文学作品的最主要的特点，也抓住了三类作品在语言上的最主要的基本特性。这种分类法虽然也不尽完善，略显粗疏，但较“四分法”而言更妥当些。至于影视文学，在性质与特征上与戏剧文学更接近，故有人把二者称为“姊妹艺术”，或把戏剧、影视统称为影剧类。鉴于“三分法”具有的特点，笔者以为更适合以此为依据区分文学语言的类型。由此，我们可把文学语言分为叙事性文学语言、抒情性文学语言和影剧性文学语言。

一、叙事性文学语言

叙事性文学语言是叙事性文学的基础。所谓叙事是叙述事件或故事。所以，“叙事”即“叙述”加“故事”。“叙述”是一种行为，

---

① 亚里士多德：《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1982 年版，第 3 页。

指的是叙述主体运用语言这种特定的媒介将信息传达给受叙者这样一个交流行动。自古以来，凡有人类的地方，都存在着叙述，因为人们需要交流与沟通，需要告诉别人一些事情，也需要听取来自他人的信息。“故事”是叙事文本中不可缺少的要素。尤其在叙事作品的典型文本小说中都必须有一个故事，尽管这故事或大、或小、或简单、或复杂，呈现出各种各样的面貌，但故事始终是小说世界的中心。英国作家安·特罗洛普说：“我一开始就相信，一个作家当他坐下来动手写小说时，必须有故事要讲。”[①] 乌拉圭作家胡安·卡洛斯·奥内蒂更为直接而明确地说：“自从人们开始写小说起，所有的小说都是由故事、主题和人物构成的。”[②] 与同样依赖故事的戏剧与电影等艺术相比，语言是隔在我们与故事之间的中介物，语言又不具有电影画面与戏剧演出那样的直观性，而是呈现出间接的特点。读者要感受小说中的故事，先要读懂语言，小说的语言感染力就显得尤为重要。惟其如此，小说家如何讲述故事，如何获得文学语言表达的魅力，便成为小说家艺术追求的目标。因为在优秀的小说中，作家不是在单纯地用语言交代一个故事，而是用一种具体的言语方式创造一个故事。这种创造力需要小说家拥有“能说会道”的能力。也正是叙述的力量，使一个故事拥有在小说世界里生存的权利。

由叙事产生的叙事作品种类繁多、数量巨大。正如罗兰·巴特在他的《叙事作品结构分析导论》中所说：“世界上叙事作品之多，不计其数；种类浩繁，题材各异。对人类来说，似乎任何材料都适宜于叙事：叙事承载物可以是口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、是手势，以及所有这些材料的有机混合；叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画（请想一想卡帕齐奥的《圣于絮尔》那幅画）、

① 安·特罗洛普：《谈小说创作》，见《文艺理论研究》，1982 年第 4 期。
② 《“冰山理论”：对话与潜对话》下册，工人出版社 1987 年版，第 763 页。

彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且，以这些几乎无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。”[①]叙事样式的文学作品，不管是小说还是民间故事，均以虚构为特征。在这些作品中，所叙述的是虚构的事件。而在非文学文本中，如新闻报道、回忆录等，讲述的是真实的事实，它不允许杜撰、虚构。虽然叙事性文学作品具有虚构的特性，但成功之作并不会失去“真实性”，因为作者通过他讲述的故事折射或暗示出了现实和历史的某些本质方面，艺术地反映了现实和历史的真实性，如长篇小说《西游记》的故事虽然虚构得荒诞不经，但由于它借神魔世界的“人情”、“世故”折射出了人类社会人与人之间关系的某些本质方面，又与“当时事态”相通，因而这部小说以浪漫主义手法曲折地反映出了现实和历史的某些真实性。

既然叙事作品是“叙述”与“故事”的联姻，那么一部叙事作品成败的关键，在于如何处理“叙述”与“故事”的关系；在于通过怎样的语言形式讲述故事，使故事具有鲜活的生命力和动人心魄的感染力。叙述是一门艺术，像任何一门艺术一样，它有系统的因素。为此，我们有必要从叙事学的角度探讨一番叙事作品的“叙述”因素与特点。

(一) 叙述者及叙述者语言

1. 叙述者的类别

在叙事作品中，叙述者扮演着非常重要的角色。叙述者的身份及其在叙事作品中的语言表达和参与程度，决定了叙事文本的基本特征。叙述者不仅刻画人物，描述事件、环境，还把人物性格的成长、事件的发展、环境的变化等因素，有机地联结为一个和谐的整体，构成曲折复杂的情节，乃至形成完美的叙事文本。离开叙述者

---

① 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 2 页。

这种穿针引线、连缀贯穿的作用，叙事文本就不复存在。因此，叙述者对于叙事作品是必不可少的。所谓叙述者，是指叙事作品的讲述者，也就是体现在文本中的所谓“声音”。任何一部或长或短的叙事作品，至少有一个叙述者。

对于叙述者，我们可以从不同角度进行不同的区分。根据叙述者是否参与故事以及参与的程度，可以区分为故事外叙述者（非人物叙述者）与故事内叙述者（人物叙述者）；根据叙述者可被感知的程度，可以区分为外显的叙述者与内隐的叙述者；根据叙述者与隐含作者的关系，可以区分为可靠的叙述者与不可靠的叙述者。

关于故事外叙述者与故事内叙述者的问题，留待后面论及叙述视角时再作探讨。外显的叙述者与内隐的叙述者这对概念，是查特曼于1978年在其《故事与话语》中提出来的。在他看来，外显的叙述者可以是一个真实的人物，比如康拉德笔下的马洛；或者是一个从外部闯入的，如《汤姆·琼斯》的叙述者。外显的叙述者与内隐的叙述者之间的区别就在于叙述者在叙述文本中显露出来的程度。外显的叙述者常常会以第一人称的方式直接或间接地向受述者说话，话语中带有对故事中人物或事件的某种态度或倾向。无论在传统叙事作品还是现代叙事作品中都不难发现这样的叙述者。如：

> 我记得小时候，冬天的周日下午父亲坐在炉子前面的椅子里睡着了，这时我会坐在那里看着他。当时我已经开始读书也有了自己的想法。我觉得他那光秃秃的头顶像是一条宽广的大道，凯撒大帝很可能修了这么一条大道以率领他的军团冲出罗马、进入一个奇妙的新世界。至于父亲两耳上方的那两束头发，我觉得就像是两片小森林。
>
> ——伍德·安德森：《鸡蛋》

在这段追忆性的叙述中，叙述者的自我意识显得非常突出，

“我记得……”、“我觉得……”这样的语句十分明确地显示出叙事者的存在。而且在第一人称回忆性的叙述中，充分展示了叙述者孩童时那天真奇特的想象，他曾将父亲的秃头看作是凯撒大帝可能走过的宽广大道，将父亲两耳上方的头发看成是两片小森林。叙述者的这种真切感受，更进一步凸现出叙述者的真诚与坦白。

内隐的叙述者与外显的叙述者相反，在其所讲述的叙事文本中不露痕迹。叙述者尽可能地从所讲述的情境与事件中摆脱出来，他的叙述也不涉及自身及受述者，是让故事按自身发展的逻辑展开，让人物按自己的独特方式去活动。在叙述态度上，更多的是以一种不偏不倚的“中立”态度出现，使读者很难感受到叙述者的存在。海明威的短篇小说《白象似的群山》就是叙述者隐藏得很深的一篇典型之作。整个作品几乎都是由那个名叫吉格的姑娘和一个美国男人的对话组成。而谈话的核心围绕着那个男人希望吉格去做一个手术，至于是一个什么手术，作品中没有叙述；姑娘不愿去做手术，原因也没有作任何解释和推测。而吉格表面上又从未对那个男人表示过她不愿去做手术，她的态度是读者从他们的对话中推测出来的。叙述者在文本中最大限度地隐蔽，仿佛文本成了“无叙述”、叙述者“缺席”之作。但倘若细读该文本，读者仍会觅到叙述者的踪迹。至少，两个人的谈话是由某个人所引述的，而且，对其引述，叙述者也有明确指出之处，如“男人对着门帘说”、“男人朝着珠帘子喊了一声”、“姑娘问”、“姑娘说”等。这些表明话语来源的引导只能出自叙述者之口。所以，此类作品不能被视为是叙述者“缺席”的非叙述文本。

文学作品的叙述者常常像蒙着一层面纱或裹着一层薄雾般，令人难以辨别清楚其真实面貌。长期以来，许多读者已形成一种思维定势，认为文学作品的叙述者就是作者，意识不到隐含作者的存在，把隐含作者与现实中的作者混为一谈，从而导致文学解读中的一些错误和混乱，诸如离开对作品本身的具体阅读与感受，仅仅依

据现实中作者的生平和创作意图来理解和评价作品。其实，叙事文学作品的写作者和作品内故事的讲述者是两个不同的概念。写作者是叙事作品的真正组织者和调控者，他担负着从构思立意到语言表达的全部的创作任务，是文学文本的创造者。现实中的人一旦以作者的身份创作作品，也就意味着将自己化身于作品之中了，进而形成“第二自我”，美国文学批评家韦恩·布斯把作者的“第二自我”称之为“隐含作家”。他说：“即使在没有戏剧化叙述者的小说里面，也存在着站在幕后的作家形象，不论是作为舞台指导，还是作为操纵木偶的人，或者作为一个无所动心的上帝在修剪他的指甲。这个隐含作家总与‘现实的人’不同——不论我们怎样看待他，——现实的人在他们创造作品时创造了他自己的化身，一个‘第二自我’。”[1] 布斯提出的“隐含作家”的概念，从理论上区分了作品外的作者和作品内的作者的不同。“隐含作家”是现实中的作家体现在作品中的各式各样的“化身”，犹如戴着假面具的跳舞者。

那么，作品内故事的叙述者和隐含作者是什么关系呢？进而，布斯又提出了可靠的叙述者与不可靠的叙述者这对概念。他说：“当叙述者所说所作与作家的观念（也就是隐含作家的旨意）一致的时候，我称他为可靠的叙述者，如果不一致，则称之为不可靠的叙述者。”[2] 所谓不一致，就是指叙述者的行为、观念与思想旨意与隐含作者不一致，二者在价值观念、道德意识等方面有着不同或相悖之处。可靠的叙述者在叙事作品中广泛存在。隐含作者的感觉情趣、思想意识乃至生活经历，通过叙述者对故事的讲述自然真实地流露出来，影响和感染着读者。像带有自传性质的小说，狄更斯的《大卫·科波菲尔》、奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》等，主人公的生活经历、遭遇和命运，与作者本人颇为相似，尽管

① 韦恩·布斯：《小说修辞学》，付礼军译，广西人民出版社 1987 年版，第 158 页。
② 韦恩·布斯：《小说修辞学》，付礼军译，广西人民出版社 1987 年版，第 167 页。

这类小说中含有大量的虚构和艺术想象的成分，但也明显地能见出隐含作者与叙述者在诸多方面的一致性。在川端康成的《雪国》、艾特玛托夫的《白轮船》、张承志的《北方的河》、张洁的《爱，是不能忘记的》等抒情性较强的叙事小说中，叙述者的感觉、情绪、心态，也都印有与隐含作者一致的思想性格的烙印。这些作品中的叙述者可谓是可靠的叙述者。不可靠的叙述者在故事的讲述中所体现的思想旨意，程度不同地与隐含作者不一致。在有些叙事作品中，写作者并不直接出面担当叙述人，而是隐藏在幕后，委托另一个他所假设的人物当叙述人，这个人物可以是小说故事中的一个人物，也可以是一个小说故事外的旁观者。在这种情况下，写作者和叙述人是分开的，这就容易造就不可靠的叙述者。譬如叙述者若是作品中的人物，人物要按照自身的性格逻辑说话，那么，出自孩童口中对事物的描述，就会与隐含作者有别。至于道德意识、价值取向、人生观念、智力水平等诸多个性化的差异，更会导致叙述人与隐含作者对事件、人物的看法不尽相同。正是这种不一致使读者得以深思其产生的原因，从而探寻出在这种矛盾之下的深层意义，有利于对作品思想意义的深入认识。

2．叙述者语言

叙述者语言对叙事作品起着穿针引线、连缀贯穿的作用，它使作品的诸要素联结成一个有机的整体。叙述者语言有两种基本的言说方式，一种是叙述（Narrate），一种是描写（Describe）。在叙事文本中，叙述者叙事总是交替使用上述两种言说方式。而这两种言说方式则具有不同的功能。叙述是指由叙述者主观地将故事讲述出来。由于讲述依赖于叙述者的叙述眼光和行为，因此讲述总是包含叙述者对于故事或人物的评论，至少读者常常可以从讲述中体会到叙述者对于故事或人物的评判。运用叙述，叙述者可以把一个个事件及其因果联系告知读者，使读者了解故事发生、发展的全过程。描写是指叙述者用富于形象性、富于表现力的语言对人物、事件、

环境、景物及其形态、特征所作的具体描绘和刻画。它把叙事文本表现对象的各个因素具体生动、鲜明清晰地展现在读者的眼前，使读者产生如见其人、如历其事、如临其境的感觉。叙述者的描写不等于如实摹绘，它融注着叙述者对描写对象的主观态度。叙述和描写是构成叙事的两种缺一不可的言说方式。叙事性文学作品是运用语言为媒介来讲述故事的，描写是在叙述中的描写，所以，在叙事者语言中，叙述是起主导作用的，而描写则起辅助性作用，是叙述的中介、过渡。叙事作品作为艺术并非生活的简单投影，它是叙述者与受述者，通过文本这个中介而进行的一种对话，具有不容忽视的主体性。而这种主体性在叙述中表现得更为突出，因为叙述最能反映出叙述者的思想特点，它不仅可以直接通过议论等表达叙述主体的观点看法，而且能够通过叙述语调来表现叙述主体的情感评价。由于这个缘故，同描写相比，"讲述也更易凝聚作家的个性和风格"。[①] 但一个前提是这个个性与风格必须吸引人，能够让读者产生接受的兴味。因此，叙述代替不了描写，叙事文学的形象性和美感的直接性，决定了描写具有极为重要的作用，它能给不具个性的叙述以鲜明的个性，它能使处于枯燥化阴影笼罩下的叙述变得生动形象、情趣盎然，并真正形成文本的审美化叙事。为此，热奈特曾下过这样的结论："描写可以说比叙述更必不可少，因为不带叙述的描写比不带描写的叙述更容易做到（或许因为物品不运动也可以存在，而运动不能脱离物品而存在）。"[②]

既然叙述离不开描写，描写是为叙述服务的，并始终以叙述为目的。那么，描写对叙述又具有什么功能和作用呢？主要有两种功能和作用：

其一，描写能使叙事具体生动、形象逼真，增强艺术感染力。叙事作品要创造艺术形象，要塑造典型性格，不是靠枯燥乏味的叙

---

① 塞米利安：《现代小说美学》，陕西人民出版社 1987 年版，第 39 页。

② 热奈特：《叙事的界限》，见《外国文学报道》1985 年第 5 期。

述，而是要靠生动逼真的细节。没有细节描写，就没有具体的艺术形象，就没有叙事艺术，就不能使读者产生美感。因此，叙事作品不能像历史著作那样简单地记录、叙述一件事的经过，而是要描绘出具体形象的生活图景来，即通过描写造成一种图式化的画面感和令人产生身临其境的幻觉。我国古典名著《水浒传》之所以能够吸引一代代读者，具有经久不衰的艺术魅力，一个根本原因就是这部小说成功的细节描写。譬如武松醉打蒋门神的路上，每过一处酒店，便要喝上三碗。金圣叹曾在《水浒传》评点中就此评道："则施恩领却武松去打蒋门神，一路吃了三十五六碗酒……大书一行足矣！何为乎又烦耐庵撰此一篇也哉！"的确，如果采用叙述，一句话就交代过去了，然而武松究竟怎样喝酒？如何醉法？终觉不甚了然。书中作者采用生动的描写，整个"醉打"过程便历历如在眼前，使读者恍如身临其境。小说先从武松与施恩的对话写起。武松提出"无三不过望"。施恩担心他喝醉了，打不过蒋门神。武松大笑道："你怕我醉了没本事，我却是没酒没本事。带一分酒，便有一分本事；五分酒，五分本事。我若吃了十分酒，这气力不知从何而来……"这是武松喝酒前的语言，言语中已透出一股醉汉的豪气。接着小说便详细地描写武松和施恩一行如何上路，仆人如何挑着食箩酒担，预先赶到前面的酒店安排肴馔，武松怎样连喝三碗便起身，仆人又如何慌忙收拾器皿，往前赶去……正是在这具体而细致的描写中，我们仿佛亲临现场，跟着武松走了一遭。由此对小说描写的场景和事件获得了深刻而难忘的印象。如果这部小说没有这些引人入胜的细节描写，语言缺乏应有的艺术性，恐怕它的审美效应早已丧失殆尽，也不可能成为人们喜爱的传世名著。

其二，描写对所叙述的人和事能起到映衬、铺垫和暗示的作用。叙事作品中对人物景物的描写，大多意味深长，或者通过其外在现象的描写揭示其内在精神，或者通过对某种氛围的渲染有力地映衬出人物的心情，或者通过描写某种景物为人物行为作出适当的

铺垫，或者在某种形象的描写中蕴含和象征着某种思想情感的意义，或者借环境描写暗示出人物的性格特点，等等。能说明上述作用的例子很多，在此不必一一列举，只就最后一点作用举一例加以说明。冈察洛夫在长篇小说《奥勃洛摩夫》中，通过对主人公寝室兼书斋会客室的描写，就把这位地主的性格特点暗示给了读者。小说中是这样描写奥勃洛摩夫的居住环境的：

挂在墙上的画框，旁边有上灰的蛛网，如同齿形的装饰，粘着。镜子与其说是供照映，毋宁说是代木板用的；满面积着灰尘，准可以写下什么备忘录。绒毯沾满污点。沙发上抛着忘却收拾的面巾。桌上每早大概总留着前一晚上的食器，盐盂和啜剩的残骨。还放着小片面包之类。

要是没有这项食器，没有放在被上供抽烟的烟袋，或者没有那吊着烟袋的主人，那么谁都以为这屋子里是没有人住的。什么东西，全部蒙上灰尘，全部褪了色。全没有那人住的生气痕迹。尤其是书架，二三册书本，尽那么开着页子，抛着。放着报纸，写字桌上摆着墨水瓶和钢笔。打开着的书页为尘埃所染。变成黄色——仿佛是好久以前抛在这里的。报纸的日子是去年的。要是把钢笔插进墨水瓶去，其中的苍蝇就会吃惊地嗡的飞起。

在这里，作者没有直接叙述奥勃洛摩夫的性格，只是把他的居室住所、物品陈设作了生动而具体的描绘，给读者留下想象的余地。正是这幅清晰真切的居室陈设画面，使读者能想见到这位地主的生活状况、兴趣爱好、文化教养等，由此能推断和认识奥勃洛摩夫懒惰成性、无所用心的性格本质。作者富有深意的环境描写，成功地为表现人物性格、命运作了背景式伏笔式的铺垫暗示，正是这种深远的旨意使叙述者的语言成为真正富有表现力的叙事化艺术语

言。

叙述者在进行人物描写、环境描写、细节描写时运用的手法是多种多样的，最主要的有工笔重彩和写意白描两种。工笔重彩是以细腻的笔触和精雕的手法，抓住描写对象的特征，浓墨重彩，精勾细描，绘形绘神，再现其精微之处。如：

那是七月下旬的一个黄昏，夕阳的金辉把绿色的林海染成金黄一片。阳光透过树叶罅隙，在铺满枯枝败叶的软绵绵的草地上，留下了一个个银元大的光斑，仿佛是一面面明亮照人的小圆镜子。微风吹来，这些“小镜子”便在地下轻轻地移动着，变幻着形状，好似月光下湖面的波纹。

——金振林：《深山追虎记》

这是一幅色彩斑斓的“林海夕照”图。作家用生动的比喻、绚丽的文字描绘夕阳西下时林中呈现的美景。对树隙中阳光的特写可谓精雕细镂，反复比况，既写它的静态，又写它的动态，用多种形容修饰，精心描绘，着意刻画，使之线条细腻，层次井然，把读者带到恬静、优美的境界中去，从而获得审美的愉悦。

写意白描是用最精炼、最俭省的语言勾勒出事物或人物的面貌与主要特征等，语言简洁、质朴自然。这种描写手法恰如鲁迅先生所说的那样：“并不细画须眉，并不写上名字，不过寥寥几笔，而神情毕肖。”[①] 如：

(1) 衣袖卷在肘上，裤脚挽在膝上，鱼篓挂在腰上，一根花带把腰身束得细细的，显出几分野性的姣好来。

---

① 《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1958年版，第303页。

——吴雪恼：《山里葡萄甜蜜蜜》

(2) 我的母亲很高兴，但也藏着许多凄凉的神情，教我坐下，歇息，喝茶，且不谈搬家的事。

——鲁　迅：《故乡》

例 (1) 中作者用了三个朴素简洁的排句，两个活泼洒脱的散句，整饬中显出变化，绘形中流溢神韵，只消几笔勾勒，便形神兼备地展现出一个苗族农村少女的绰约风姿。例 (2) 只用一个“藏”字，就把母子久别重逢之喜、穷家难舍之悲、怕勾起儿子伤感的炽热母爱之情含蓄地表现了出来。可见，写意白描比工笔重彩的详尽的描写更能入骨、入化，更有意趣、魅力。它体现了再现艺术中以简胜繁、以少胜多、以不全写全的辩证法。

(二) 叙事的策略

1. 叙述视角

叙事作品既然要讲述故事，自然就有一个由“谁”站在什么“位置”上来讲的问题，也就是叙述视角的问题。正如玛乔丽·博尔顿所说的：“故事不能自我讲述，不论谁讲故事，为了达到讲述的目的，他总得站在一定的相关的位置才行。”① 叙事作品的视角选择至关重要，有了恰当的视角，作者才能更好地叙述故事、描写场面、刻画人物、表露情感。叙述视角既是统一作品形象的枢纽，又是显示作家创作个性的手段。况且不同的叙述视角，还会影响到所叙内容的“质量”，并体现着作家期望读者从中看到什么，或希望产生某种文体效果的主观意图。

一般而言，叙述视角可以分为外视角、内视角和多视角。外视角是指作家置身局外，从旁观者（故事外叙述者）的角度来讲述故

① 玛乔丽·博尔顿：《英美小说剖析》，林必果译，重庆出版社 1988 年版，第 41 页。

事的发生、发展经过。以局外人出现的叙述视角，由于叙述人不是作品情节的有机组成部分，他通常与作品中的人物保持一定的距离，对事件、人物作客观的叙述和介绍，他犹如无所不知的“上帝”，对一切了如指掌，由此构成了全知全能的叙述视角。外视角的叙述人是作者的“代言人”，是作者借助叙述人之口在讲述着一切。这样，在全知全能叙述中，不少作者常常通过叙述者之口对人物、事件，甚至自己的写作发表公开评论。布斯在《小说修辞学》中以大量篇幅论述了这些评论的各种功能，它包括提供事实或概述，塑造信念，将具体行为与已建立的规范相联系，升华事件的意义，概括整部作品的意义，控制情绪，直接评论作品本身等。这些干预，在传统的中外小说中均有普遍的表现。

全知性外视角的叙述通常采用第三人称，而且总是赋予讲述者最大的自由。他可以不受时空的限制，讲述人物行动和事件的全过程；他可以透视人物心灵的奥秘，知道他们在想什么，要做什么；他既可以对事件、对人物进行评述和分析，也可以完全不露声色地“客观”陈述事件本身。这种视角的叙述，能够把生活容量丰富、人物众多、情节线索复杂、场面转换频繁的作品组织成有机的整体。在中外文学史上，那些规模宏大的史诗式的经典作品，如《红楼梦》、《三国演义》、《李自成》、《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《红与黑》等，全都是用全知性外视角来叙述的。

用第三人称作叙述，叙述视角可以随时变换。叙述人可以居高临下鸟瞰全局，也可与作品中人物取同一角度；可以时而取这个人物角度，时而又取那个人物角度。这种以作品人物为视角的叙述方法，被布斯称之为第三人称“意识中心”叙事。作者往往借作品中人物的感官去听、去看、去体验、去感受。展现在我们面前的是甲眼中的乙，乙眼中的丙，丙眼中的甲，而不是作者眼中的乙、丙、甲。在列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》中，安娜的第一幅肖像，是由行将堕入热恋的渥伦斯基刻画的。“在那短促的一瞥中渥

伦斯基已经注意到了有一股被压抑的生气在她脸上流露，在她那亮晶晶的眼睛和把她的朱唇弄弯曲了的轻微的笑容之间掠过。仿佛有一种过剩的生命力洋溢在她的全身心……”这种感受强烈、真切生动的描绘，使我们看到了安娜迷人的笑容，看到了隐藏在眼神和笑容中的压抑不住的热情与活力。安娜的第二幅肖像则是少女吉提提供的。吉提起先以为淡紫色对安娜最适宜，而且常想象安娜穿淡紫色的模样。然而，在她第一次参加的盛大的舞会上，看到贵妇人们都穿着华丽、高贵，一片珠光宝气，而安娜却未作修饰，只穿了一件黑色天鹅绒长袍，却显得格外高雅、妩媚，在场的人无不为之倾倒。此时，吉提感到安娜本人总是盖过服装，服装对她只不过是一个框架，“为人注目的是她本人——单纯、自然、优美，同时又快活又有生气”。借作品中不同人物的眼光去审视主人公，为主人公画像，能够化静为动，在不同情境中表现主人公的个性特点。这比作者直接出面为其画像更富有审美效果。

内视角，是由处于故事之中的当事人，也就是作者委托故事中的人物充当叙述者，通过这个人物的知觉、意识和情感去感受、体验外界事物，所有的事件、情景和人物行为都呈现在叙述者的个人见闻和感受之中，然后泄露给读者。内视角的叙述通常是以第一人称“我”出现。这个“我”是作品中的一个人物，有的是作品里的次要人物，有的是作品里的主要人物，尽管这些人物在故事中所处的位置、所起的作用不同，但都是作品情节和故事的参与者。以亲历者“我”的视角观察周围发生的一切，以“我”的口吻叙述“我”所见到的一切，给人以“不由你不信”的真实感，叙事作品有一种仿佛是某人真实的生活经历的如实写照，而不是一篇虚构故事的幻觉。如鲁迅的小说《孔乙己》，叙述者“我”是咸亨酒店的一个小伙计，“我从十二岁起，便在镇口的咸亨酒店里当伙计”，所以，“我”熟悉常来喝酒的孔乙己，是孔乙己故事的当事人和见证者，“我”不仅亲身经历和目睹了故事，而且自身也处于所讲述的

故事之中，是故事中的一个人物。这个小伙计，年龄小、阅历浅，不谙世事，用他的眼睛看周围发生的一切，可以避免一些世俗的偏见。同时，这么一个叙述视角，有助于刻画孔乙己的性格，也强化了这个故事的反讽意味和悲剧效果。内视角叙述还能产生一种亲切感，即没有距离、不显得居高临下，叙述者如同在和朋友作促膝交谈，真诚、坦白。同外视角叙述相比，内视角第一人称叙述本身具有一种独白性，特别适合于作者心理忏悔、主观抒情、表现“自我”，艺术感染力强。所以，在自传体、日记体、书信体叙事作品的领域里，以第一人称为标志的内视角始终独步天下。但这种叙述方式也有其视野较窄，心理开掘的对象受到各种限制的一面，缺乏外视角叙述的广阔空间和那种灵活自如性。

多视角，即把内视角与外视角结合起来交错使用，以不同叙述者的眼光审视生活，叙述视点呈现出复式的、多层次的变化状态。叙述者的交错出面，是以“我”、“你”、“他”三种人称方式的轮番使用为标志的。多视角的叙述方法，是由拉丁美洲的“结构现实主义”派首创的，随后被许多国家包括我国的一些小说家所接受。谈及这种多视角叙述的优长，戴厚英曾用生动的比喻说：“我只觉得这种表现方法像光的辐射。如果把生活比太阳，生活中的一个个人物、一双双眼睛便可比作它所辐射出来的光线。从不同的角度去剖析和表现生活，有立体感、真实感，又有变化之美、多样之美。”[①] 如美国作家威廉·福克纳的长篇小说《喧嚣与骚动》，写的是美国南方的一个地主家庭的没落。全书分为四部分，由四个人从不同的叙述视角来叙述。第一部分通过这家的幼子班吉的眼光来观察周围的世界。班吉是个白痴，不会说话，丧失了思想能力。在他的意识中，经历的事情如同一团乱麻似地搅在一起，分不清过去、现在和将来，所以他叙述的故事东拉西扯、杂乱颠倒。这样一种叙述视

① 转引自俞汝捷：《小说24美》，中国青年出版社1987年版，第283页。

角，使整个故事染上了奇异的色彩。第二部分的叙述者是大儿子昆丁，他虽然智力发达、受过高等教育，但精神濒于崩溃，即将自杀。他的内心独白类似昏迷中的呓语。第三部分的叙述者又变为二儿子杰生。他是一个自私自利、贪婪残忍、精神卑劣的偏执狂。第四部分采用第三人称的写法，通过黑人老女仆迪尔西的眼光，概括地介绍了康普生家族三十年间的变故及其走向没落衰亡的全过程，作者把一个故事，从四个不同的视角加以描述，首先将其化为三个不同人物的意识流程，把读者引进各种人物的内心世界，这不仅有助于刻画这几个叙述者的独特性格和精神状态，而且使人感到一种浓厚的资本主义精神危机的气氛。最后再通过外视角做出统而贯之的叙述。新时期以来，我国文坛上也出现了不少多视角写法的叙事作品，如戴厚英的《人啊，人!》，赵振开的《波动》，张辛欣的《在同一地平线上》，汪浙成、温小钰的《土壤》，马原的《冈底斯的诱惑》等。这些富有探索性的叙事作品，不仅变化、发展了传统的叙事艺术，而且能使读者从中获得新奇的审美感受。

2．叙述的时间与语式

叙述文属于时间艺术，它须臾离不开时间。这是因为一方面叙事文的叙事，本身就是在一个时间过程中完成的，这使叙事文存在着一个“叙述时间”的问题；另一方面，叙事文所讲述的故事也是发生在一个具体的时段，这里又有一个“故事时间”。叙事文就是这样一个具有双重时间序列的转换系统。叙述时间与故事时间的种种关系一直是叙事学理论探讨的热点。托多罗夫曾在《文学作品分析》中对这两种不同的时间给予明确的解释：“时况问题之所以存在是因为有两种相互关联的时间概念：一个是被描写世界的时间性，另一个则是描写这个世界的语言的时间性。事件发生的时间顺序与语言叙述的时间顺序之间的差别是显而易见的。”[1] 文学作品

---

① 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第61页。

中的“故事时间”绝不是那个现实中自然流动、永无止境，且不以人的意志为转移的物理时间。作家为了实现某种美学目的，可以把它拉长或者缩短，可以打乱正常的时序，也可以打断重新连接，甚至还可以暂时休止。真正懂得叙事技巧的作家，在创作叙事文本时都会戏剧性地利用时间因素。

叙述时间与故事时间的关系，主要表现在两个层面上。首先是时序，即故事中事件先后的时间顺序与这些事件在叙述文本中的时间顺序之间的关系。在叙事作品中，叙述人可以按照事件发生的时间顺序，即按照“叙述时间”与“故事时间”次序一致的原则来讲述故事；也可以打乱事件发生的时间顺序，将事件安排在一个新的、人为的时间次序中来讲述。这是叙事文处理时间次序的两种最基本的方式。前者是一种简单易行的讲故事的方式，在叙述语式上称之为顺叙。但是，多数作家，特别是现代小说家，为了凸现故事的某种特殊含义，或者为了获取某种特殊的叙事效果，往往更倾向于采用后一种方式。事件发生的时序与叙述文本时序之间出现的各种形式之间的不吻合，我们称之为错时。这种时间错位表现在叙事上主要呈现为以下两种不同的语式：

一是追叙，即事件已经发生过，现在再进行回顾式的描述。这些事件可能是作者亲身经历过的，也可能是未曾经历过的，甚至是千百年前发生的事情。如：

> 他很疲倦，他很狼狈，出汴梁、过河南、渡淮河、进湖北、抵黄州，萧条的黄州没给他预备任何住所，他只得在一所寺庙中住下。他擦一把脸，喘一口气，四周一片静寂，连一个朋友也没有，他闭上眼睛摇了摇头。他不知道，此时此刻，他完成了一次永载史册的文化突围。黄州，注定要与这位伤痕累累的突围者进行一场继往开来的壮丽对话。

——余秋雨：《苏东坡突围》

余秋雨用追叙方式，将宋代文学家苏轼贬谪黄州时的凄凉情景，他那身心交瘁的疲惫、孤独苦闷的情态逼真地描述出来，一切如历历在目，使今天的读者对宋王朝迫害这位文化巨人感到无比愤慨。

另一种是预叙，即对将来发生的事件，预先对其过程进行描述，也就是说叙事的时间早于事件发生的时间。在叙事作品中虽然预叙不及追叙运用得那么多，但其文化内涵却更为丰富，正如刘熙载在《艺概》中所说："惟存预叙，能线索在手，则错综变化，惟吾所施。"预叙的方式有标题预叙、卷首预叙、卷尾预叙、章节预叙、语句预叙等。在我国古典章回小说中，每一章常用标题预叙，一句对仗工整的题目，便对一章内容作了概括性的预叙，读者看了题目就能知晓正文的大概内容。

卷首预叙与卷尾预叙也是一些小说常见的语式，梁斌的《红旗谱》就是其中一个典型例子。该小说开头写道："平地一声雷，震动了锁井镇一带四十八村：'狠心的恶霸冯兰池，他要砸掉这古钟了！'"文本开头就以一句撼人心魄的预叙，把一场将要爆发的激烈阶级冲突推人前景。随后，叙述者犹如一位历史的见证人，以旁观者的身份讲述这场阶级冲突，并引出"小虎子"，即后来的人民英雄朱老忠。在本文结尾，叙述者再次以一个预叙者的姿态出现，作出预言式的总结："在冀中平原上，将要掀起波澜壮阔的风暴。"这句结尾又把读者带进了下一段没有在叙述中出现的革命斗争中去，引发读者对未来革命斗争的憧憬。

章节预叙虽不常见，但也有成功之作。曹雪芹的《红楼梦》第五回，以宝玉在秦氏卧房梦游太虚幻境，得以翻阅"金陵十二钗又副册"、"金陵十二钗副册"、"金陵十二钗正册"，将故事中十几位主要女子的命运，以诗、画、歌曲的形式预先透露出来，而所透露

的人物和事件大都具有悲剧性和宿命论的色彩，仿佛一切都已预先确定，无法逆转。这种情况就更刺激着读者要探究造成事件如此结局的原因，引起读者更加关注人物的命运，关注事件发展和变化，由此激发出更大的阅读兴趣。

叙述时间与故事时间的关系还表现在时长这一层面上。无论是叙事过程，还是故事过程，都是在一定的时段中进行的。热奈特认为，要寻找作为零度参照点的依据的严格意义上的故事时间与叙述时间的相等是不可能的，但是，在故事时间与叙述时间之间确定某种约定俗成的相等还是可能的，也是必须的。他把这种“相等”设置在对话的场景之中。因为在对话中，故事时间与叙述时间基本上是等同的，一定长度的对话，在故事中进行了多长时间，在文本中展开大致也需要同样的时间。[1] 但是，在叙事文本中，行为或事件的详尽叙述，总要比完成这些行为或事件的过程要慢。当然更多的还有比行为或事件发展过程要快的概述。这就造成了叙述的持续时长与故事的持续时长不相对应的情况。如果按照故事时间与叙述时间的比率为标准，叙事速度便表现为不同的语式类型，主要有快叙、慢叙、平叙、零叙等多种。

快叙是叙事文本中出现频率最多的语式。叙事再现生活，大多倾向于快叙。这是因为：第一，生活容量远远大于叙事的容量，叙事作品要在有限的篇幅内，表现广阔的社会场景、丰富的生活内容，就需要大跨度地对生活素材进行取舍，反映在叙事速度上，就形成了快叙，即把一段特定的故事时间压缩为表现其主要特征的较短的语句，以此来加快速度。第二，生活是纷繁复杂的，其中发生的事情很多，有的有意义又符合叙事者的需要，有的虽有意义但不是叙事者需要表现的内容。为了使叙事作品成为一个有一定旨意的有机统一体，就不能原封不动地照搬生活，而要对生活进行选择。

[1] 参见热奈特：《叙事话语、新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社1990年版，第53—54页。

如《安娜·卡列尼娜》中对“赛马”一场的描述。可写的事情很多，如壮观的场面、观众的狂热、骑手的英姿、骏马的奔驰，等等，但托尔斯泰却只是紧紧扣住安娜对渥伦斯基的关心及渥伦斯基失事后她的失态进行描述，舍去了许多旁枝末节，叙述内容集中，速度自然加快。又由于语言是以语词为单位，语词以概念为核心，概念是从众多的事物中抽象出来的，这就决定了语言这种媒介本身具有抽象性。这种抽象性使语言能够以较短的时间表现一个较长的过程，具有概述的功能。

慢叙虽然出现的频率较少，但它也是叙述速度的一种基本类型，是与快叙相对的一种叙事语式。一部叙事作品，不仅要涉及物理时间，而且也必然要涉及心理时间。心理时间的一个重要特点，就是能够在很短的物理时间内展开大量的心理内容，而心理活动的速度又远比叙事的速度快，因此，若将心理活动的内容用语言叙述出来的时候，所需要的叙述时间就多于进行这一心理活动所需的时间。在这种情况下，就形成了慢叙，即文本篇幅过去了很大一部分，而故事则只过去了很短一段时间。如美国作家安布鲁斯·比尔斯的《鹰溪桥事件》，小说描写贝顿·法夸因从事间谍活动而被判绞刑，在行刑之时，他脑海中涌现出了一段意识流。在幻觉中，他认为吊在脖子上的绳索断了，自己从桥上掉到了河里，躲过了行刑队的枪林弹雨，向河的下游游去，爬上岸，在丛林里走了整整一天，终于回到自己家里，见到了自己的妻子。作者用了约一千多字来描述这位死刑犯临死前瞬间闪过的逃生念头。很显然，这些文字所占的叙述时间长于逃生的想法在犯人脑海中实际闪现的时间，因此这段叙述属于慢叙。此外，运用大量的篇幅详细地描写某一段生活内容也是慢叙的一种形式。由于要把这段生活的细节详尽地描述、展示出来，必然会造成叙述时间大于故事时间。

平叙，也叫分叙，是指叙述同一时间内不同地点所发生的两件事或两件以上的事。通常是先叙一件，再叙一件，犹如电影的平行

蒙太奇手法。我国古典小说中常用的“花开两朵，各表一枝”，就是说的小说中的平叙。平叙能把头绪纷繁、错综复杂的事情写得眉目清楚、有条不紊。零叙，是指叙事上的空缺和省略。故事仍在进行，叙事人却有意忽略过去一部分，被略去的部分，也就是被略去的时间（因为事件的发生总需要时间），不一定都不重要。相反，被略去的事件可能极为痛苦，不愿提及；或者事件虽已发生，但叙述者对其以沉默的方式力图取消它。如叙述者讲述“我”第一次来到北京的故事之后，另起一行，写道：“当我再次回到北京时，已是五年以后。”这里，五年的时间被略去了，中间这五年“我”都经历了什么？“我”是如何度过的？叙述人什么也没说。叙述时间是“零”，故事时间是五年。这种叙述语式被称之为“零叙述”。由于叙事文强调在时间之流中展现人生经验，就像是人的生存经验本身存在于时间之流中一样。如果一切人和事，不是在时间过程中展开，也就不会有故事形态。因此，探讨叙事性文学语言，不能不重视对叙述时间诸要素以及由此形成的不同叙述语式的研究。

（三）人物语言的表达形式与特点

叙事作品无论采取什么叙事策略来叙事，最终总是围绕着一个核心因素，即人物展开，总要通过叙事来展现和刻画人物。人物语言既是塑造人物个性化性格的主要手段，又同叙述人语言一样，担负着展开情节、塑造形象和表现主题的艺术使命。人物语言是叙事文的重要组成部分。随着文体学和叙事学的兴起，文论家对人物语言的探讨愈加深人，不仅关注人物语言的特点，而且关注表达人物语言的不同方式。同电影、戏剧中的人物语言相比，叙事文中的人物语言则具有更丰富的表达形式。“在电影和戏剧中，观众直接听到人物的原话；而在小说中，人物的话语则需由处于另一时空中的叙述者转述给读者。叙述者可原原本本地引述人物言词，也可仅概要转述人物话语的内容；可以用引号，也可省去引号；可以在人物

话语前面加上引述语，也可省略引述语，如此等等。这种对人物语言进行‘编辑’或‘加工’的自由，无疑是小说家特有的。”[①]

对于人物语言的不同表达方式，早在古希腊时期就有学者开始关注。在柏拉图的《共和国》第三卷中，苏格拉底区分了“摹仿”和“讲述”这两种方式：“摹仿”，即直接展示人物语言；“讲述”则是诗人用自己的言词来转述人物的语言。这相当于后来的直接引语与间接引语的区分。在此基础上，后来的英国批评家佩奇对小说中的人物语言又细腻地区分为八种类型：直接引语，被遮覆的引语，间接引语，“平行的”间接引语，“带特色的”间接引语，自由间接引语，自由直接引语，从间接引语“滑人”直接引语。[②] 显然，这种分类过于繁琐，有的类与类之间也难以见出差别，又是从西方语言基础上区分的，就更不宜照搬来分析汉语叙事文的人物语言。在我国文论界，虽有直接借鉴西方叙事学和文体学理论，对人物语言进行琐细分类的，如赵毅衡曾把中国小说中的转述语分为六种类型[③]，但没有得到文论界的广泛认同，至今大多数论者在论及叙事文的人物语言时，仍然采用粗线条的分类法，主要分为对话和独白两种。对话是人物与人物之间的相互谈话；独白是人物的自言自语。这种分类法显然又过于粗略。对间接形式的转述语虽然不必过于繁琐细腻地进行形式上的区分，但研究其特点和功能，依然是研究人物语言不能略去的部分。

叙事文的人物语言具有灵活自由的特点。拿小说中的对话同戏剧中的对话相比，这一特点便会凸现出来。戏剧中绝大部分篇幅是人物对话，对话必须写够一场一台，三言两语不成戏，只要人物在台上，就得写出他非说不可的一些话，即便是请安、道别、应酬之类无关紧要的话语也不能省略。小说则不然，只要与主题关系不

① 申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社 2001 年版，第 271 页。

② 参见申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社 2001 年版，第 272—275 页。

③ 见赵毅衡：《小说叙述中的转述语》，《文艺研究》1987 年第 5 期。

大，就可省略不写；它可以从众多人物长时间的谈话中挑出几段或几句写进作品，省去其中一部分或大部分；它还可以只写问话，不写答话，从而突出某个人物或某种内容，追求特殊的艺术效果。如《红楼梦》第三回林黛玉与王熙凤初次见面，作者写了一串王熙凤的巧言巧语，而林黛玉的话一句未写。书中写道：

> 熙凤……又忙拉着黛玉的手问道："妹妹几岁了？可也上过学？现吃什么药？在这里别想家，要什么吃的、什么玩的，只管告诉我；丫头老婆们不好，也只管告诉我。"黛玉一一答应。一面熙凤又问人："林姑娘的东西可搬进来了？带了几个人来？你们赶早打扫两间屋子叫他们歇歇儿去。"

这里，为了着力刻画王熙凤，将黛玉和下人的答话全部省去，只字未写。这在戏剧中是不可能的。问话与答话本该交替进行，但这里只问未答，问话连成一片，更突出了王熙凤能说会道、八面玲珑的性格特点和身为贾府管家婆的专横傲慢的威风。

为使小说人物语言俭省洗练，现代小说家还善于大刀阔斧地删削，表现在人物对话上就是去掉引号前的引导修饰语，如"她用忧郁的音调说"、"他犹豫不决地宣称"、"他低声笑着插了句嘴"等等，使对话变得直截了当。海明威在其小说中就创造性地使用了电报式的短语，使人物对话呈现出言简意深的特点。如：

> "上星期他试图自杀过。"
> "为什么？"
> "心灰意懒。"
> "为什么这样？"
> "不为什么。"

"你怎么知道不为什么?"

"他有的是钱。"

这是海明威《灯火阑珊处》中的一段对话。在这个仅仅三千多字的短篇中，人物只有两位咖啡馆服务员和一位老年顾客。这段简洁的对话是两位服务员对深夜仍在桌前独饮的这位老人的议论。当一人提起老人试图自杀过，另一人则刨根问底，想弄清楚老人为什么要自杀，但前者却没能说出真正的原因，在他那充满矛盾、模棱两可的回答中，给读者留下了充分展开遐想的空间，令读者去揣摩这位老人的身世、经历、性格和心境。简洁的对话中蕴含着丰富的、令人咀嚼不尽的内容。我国作家孙犁的小说《荷花淀》，人物对话也是内蕴丰富、以少胜多的典型。如，水生和他的女人离别时的对话：

"你有什么话嘱咐嘱咐我吧。"

"没有什么话了，我走了，你要不断进步，识字，生产。"

"嗯。"

"什么事也不要落在别人后面!"

"嗯，还有什么?"

"不要叫敌人汉奸捉活的，捉住了要和他拼命。"

这里，水生只用了六个字"进步，识字，生产"，却说出了要他的女人做好的三件大事。而他女人的回答则更为简约洁净，两次回答都只用了一个肯定性的语气词"嗯"字，在具体的情境中却收到了一字千钧的效应：它传达着一个女人的承诺，表现了农村妇女的质朴及对丈夫的信赖和纯厚的情感。

与戏剧相比，小说的人物语言不仅可省、可简，而且还可以将

人物语言转为叙述人语言，由叙述人转述人物的话，从而达到结构的简洁、紧凑、匀称、富于变化。间接形式的转述语为叙述者提供了总结人物话语的机会，既可节省对话，又可加快叙述速度。间接转述可去掉引语的引号、第一人称、现在时等打断叙述流的因素，使叙述流能更为顺畅地发展。老舍的短篇小说《断魂枪》写神枪沙子龙不与孙老者比武，引起徒弟王三胜等人的不满，他们对沙老师的态度由“吹腾”变为挖苦，文中是通过叙述人的口气这样转述的：“他们说沙子龙栽了跟头，不敢和这个老头儿动手；那老头子一脚能踢死个牛。不要说王三胜输给他，沙子龙也不是他的对手。不过呢，王三胜到底和老头子见了个高低，而沙子龙连句硬话也没敢说。”作者用三句概要的转述语就生动地表述出了徒弟们对沙老师的意见和不满。试想若把徒弟们的对话原封不动地照搬上来，文本的篇幅就要加长，就会使小说的这段“陪衬”变得啰嗦冗长。而变直接对话为间接转述，既能较好地保留人物话语的生动性，又能增强语言的表现力。所以，间接引语的形式是节省对话的一种表现技巧，是人物语言的调度艺术。对于篇幅不长的作品而言，运用这种技巧与艺术就显得尤为重要。因此，我们不难理解为何间接转述语逐渐取代直接对话，成了现代小说（尤其是短篇小说）中最常用的一种人物语言表达方式。

叙事文的人物语言还应具有神肖之美的特点。李渔在《闲情偶寄》中指出，艺术家刻画人物，务使“心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人”。意思是说人物语言应该是人物内心微妙活动的自然流露，人物说的都是自己的话，是具有独特的个性化的语言，“能使读者由说话看出人来。”[①] 正是这种“说一人肖一人”的神肖之美，使不少中外名著中的人物形象成为不朽的典型。人们每当想起这些典型形象时，耳边会同时萦绕着他们各自熟悉而独特的话语。譬如

① 鲁迅：《看书琐记》，见《论文学》，人民文学出版社1959年版，第172页。

想到孔乙己，便仿佛听到那抑扬顿挫的“多乎哉？不多也。”；想到二诸葛，自然忘不了“恩典恩典”；想到李逵，耳边就会响起他那粗鲁的骂声：“招安，招安，招甚鸟安！。”

人物语言要达到神肖美的境界，一是人物语言要切合人物自己的经历、教养、职业、社会地位、性别、年龄等身份特征，符合其性格特点和思想观点。二是人物语言还要表现人物在特定情境下的心理状态，显出人物特有的精神、气质。三是人物对话要力避“千部一腔”，每个人物说话都应有自己独特的表达方式和不同的音容笑貌，有的文，有的质，有的简洁，有的啰嗦，有的文理通畅，有的颠三倒四，总之，各异其貌，多姿多彩。契诃夫的短篇小说《变色龙》巧妙运用个性化的人物语言来刻画人物性格，是人物语言达到神肖美的典型之作。警官奥楚蔑洛夫的性格，几乎完全是通过人物语言和对话表现的。他开始听说狗咬伤人的事件时，以训斥、质问、命令的口吻说：“我绝不轻易放过这件事！我要拿点颜色出来给那些放出狗来到处跑的人看看”；扬言要“管管”那些不愿遵守法令的老爷，还要“好好地教训他一顿！”；并气壮声粗地对巡警下命令：“叶尔德林，去讯查一下，这是谁的狗，打个报告上来！这条狗呢，把它弄死好了。马上去办，别拖！”俨然是决心已定，要拿这条小狗和它的“混蛋”主人开刀。可是一听说这条狗是将军家的，他马上变得像热锅上的蚂蚁，燥热不安，新大衣也穿不住了，自我解嘲地说：“天这么热，看样子多半要下雨了……”，回过头来又猛烈攻击首饰匠想讹诈赔偿费；而对狗和狗的主人，则开始是噤若寒蝉不敢再提一个字，进而是奴颜婢膝地谄媚奉承，一副奴才嘴脸。前后五次反复，六段话，简洁生动又层层深入地刻画出了这个变色龙的丑恶灵魂。他说的最后一段话最为精彩传神，他对将军的哥哥（狗的主人）大献殷勤，说：“他哥哥来啦？是乌拉吉米尔·伊凡尼奇吗？”“哎呀，天！我还不知道呢！他是上这儿来住一阵就走吗？”“哎呀，天！他是惦记他的兄弟了……可我还不知道呢！这么

说，这是他老人家的狗？高兴得很……把它带走吧……”这些极尽逢迎谄媚的话语与他开头那些盛气凌人、专横傲慢的话相比照，便形象而深刻地展示出了奥楚蔑洛夫欺下媚上、随风转舵的变色龙般的性格。从该人物说话的语气、口吻上，也能令人想见到这位警官在贵族官僚面前露出的那副俯首帖耳、摇尾乞怜的媚态。成功的对话和独白，总是带有鲜明的个性特征。尽管作者对人物的神态举止未著一词，读者却能透过话语看到“他”或“她”的音容笑貌、性格特点、精神气质。

二、抒情性文学语言

抒情文学是文学家族中的一个重要成员，它是与叙事文学、戏剧文学相对而言的另一类文学样式。具体而言，抒情文学指的是表现、传达作者以感情为核心的内在心性的文学。“以感情为核心的内在心性”，是指包括情感在内的诸种感性心理因素，这些因素包括感情、情绪、感受、欲望、体验、志向等等。需要指出的是抒情文学作品并非没有对客观事物的描述，但是写事、写物，都是为抒发作者情怀服务的，常常是借景抒情、托物言志，而所写的事物本身并不是目的，叙事只是抒情的手段。正如别林斯基所说：“纯抒情的作品看来仿佛是一幅画，但主要之点，实则不在画，而在于由那幅画在我们心中所引起的感情。”①

抒情性文学语言，是抒情文学的最重要的要素，没有抒情性文学语言，也就没有抒情文学。要认识抒情性文学语言的特性，先应搞清文学与抒情的关系，进而再通过探讨文学抒情的语言表达方式和策略，来彰显抒情性文学语言的面貌与特征。

（一）文学与抒情

情感是人的生命之本，是人类各种生气勃勃富有成果的活动源

① 《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第32页。

泉，更是文学艺术的血肉与生命。因为，没有艺术家的深切感受，没有强烈爱憎和由此引发的创作激情，就不能产生真正的文学艺术作品。关于文学与情感的关系及文学的抒情特性，古今中外文论家都有过分析和阐述。

中国人很早就强调文学是感物动情的产物。春秋时期，《尚书·尧典》中就提出了“诗言志”的观点，而这里的“志”，按孔颖达的解释，乃为“情志”的意思，即“在己为情，情动为志，情、志一也”。[①] 流露出浓厚的表现性思想。《诗经》的四家注之一的《毛诗序》中解释诗、歌、舞的缘起时说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”在作者看来，诗、歌、舞等艺术都是艺术家情感的外化，情感因素贯穿于艺术创作的始终。陆机在《文赋》中提出了“诗缘情而绮靡”的著名观点，揭示了艺术的情感性特征。刘勰在《文心雕龙》中也论及到情的作用，提倡为情造文，并把情的地位放在理之上，曰：“故情者，文之经，辞者，理之纬。经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本源也。”[②] 到了明清时代，文人们一再表达文艺创作应该以情为母的思想，并且阐释了文与情之间的关系，说明各种艺术的生产均离不开真实、炽热的情感。汤宾伊有句名言：“凡文以情为母”[③]；吴从先说：“情也者，文之司命也。”[④] 江盈科主张：“诗本性情”[⑤]，等等。这些精辟之言，都传达出了文学艺术是审美情感的表现的艺术观念。此外，在中国诗学史上，钟嵘的“滋味说”，严羽的“妙悟说”，李贽的“童心说”，王士祯的“神韵说”，袁枚的“性灵说”，沈德潜的“格调说”等，也都是侧重于情感表现论

---

① 《左传正义·昭公二十五年》。
② 《文心雕龙·情采》。
③ 汤宾伊：《睡庵文集》二刻卷一。
④ 吴从先：《小窗四纪·艳纪序》。
⑤ 江盈科：《雪涛小书·诗品》。

的理论主张。

西方文学滥觞于叙事文学，在后来的发展中也以叙事文学为其主流。这就决定了西方文学思想研究的重点是叙事文学的结构，形成了蔚为大观的叙事理论。相形之下，抒情理论的确显得很薄弱。尽管如此，在西方文论史上，依然有一些理论家以自己独特的学术眼光审视文学与情感的关系，用情感来定义、来考察文学艺术。最先从情感上定义艺术的人是英国学者欧盖尼·弗尔龙，他在1878年出版的《美学》一书中写道："如果要为艺术下一个一般的定义，我们不妨这样说：所谓艺术，就是感情的表现，表现即意味着使情感在外部事物中获得解释，有时通过几个有表现力的线条、形式或色彩排列，有时通过几个有特殊节拍或节奏的姿势、声音或语言文字。"[①] 随后，意大利表现主义美学家克罗齐从"艺术即直觉即表现"这个基本观点出发，也提出了关于艺术的见解，他认为艺术是感性的最初阶段——直觉的产物，而不是源自理性；艺术是情感的表现，而不是摹仿。他以提倡感性反对理性，提倡表现反对摹仿，提倡内在情感的共鸣反对外在参证式的分析，这与源自亚里士多德的理性文学传统形成了鲜明的对比。虽说克罗齐的艺术主张不乏偏颇，但他比任何时代美学家都更强有力地总结了一个时代的理想主义和表现主义的艺术思想。因此在西方文艺思想史上留下了极为深远的影响。英国现代哲学家科林伍德继承和发展了克罗齐"艺术即直觉即表现"的思想，他在区分真正的艺术与名不副实的艺术时指出："审美经验或者艺术活动，是表现个人情感的经验，而表现它们的活动，就是一般被称为语言或艺术的那种总体想象性活动，这就是真正的艺术。"[②] 他强调艺术表现情感，不仅仅是为了某种目的激发情感，而应具有鲜明的个性特征，是一个独创性的表现。英国美学家克莱夫·贝尔曾从情感与形式表现的统一论述过艺术的

① 转引自徐岱：《艺术的精神》，首都师范大学出版社2001年版，第187页。
② 科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社1985年版，第281页

本质，他说："一切审美方式的起点必须是对某种特殊感情的亲身感受，唤起这种感情的物品，我们称之为艺术品。"[①] 符号学美学家苏珊·朗格曾把艺术定义为"人类情感的符号形式的创造"[②]。她说："要确定一件作品是不是艺术，却要看这件作品的创造者是不是意在把它构成一种表现他认识到的情感概念或整套情感关系的形式——或者如我们习惯上所说的'要看这件作品中是否包含着某种情感或生命意味'。"[③] 苏珊·朗格把人类迄今为止创造的所有文化形态看作是人类精神符号化的产物。这些文化形态可归之于推论性与表象性两大符号体系。而艺术则是一种不同于语言等推论性符号的典型的表象性符号。这种符号具有一种构形即赋予人类内在的情感等主观经验以形式的功能。艺术大师列夫·托尔斯泰详细地论述过情感在艺术创作和欣赏中的作用，曾从表达情感的角度阐述过何谓艺术活动。他认为：艺术家"在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音，以及词句所表达的形象来传达出这种感情，使别人也同样体验到同样的感情——这就是艺术活动。艺术是这样一种人类活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人受到感染，也体验到这种感情"。[④] 托尔斯泰这个定义里强调艺术的情感性特征，指出情感既是艺术创作的原动力，又是艺术品与欣赏者发生联系、产生共鸣的关键因素，对于把握艺术的特性有着积极意义。固然，艺术以情感为特征，但又不只是情感表现，强调艺术表情性的同时，不应否认艺术对客观世界的再现与认识。但上述理论家能够从情感的视角深入剖析艺术，区别艺术作为人的情感体验活动不同于认知活动和推理活动的种种特性，是极为有意义、有价值

① 克莱夫·贝尔：《艺术》，中国文联出版公司1984年版，第4—5页
② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第51页。
③ 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版，第105页。
④ 戴启篁译：《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社1982年版，第16页

的理论探索。

抒发情感是人的本性中的一种自然欲求。人的抒情有各种各样的方式，表情、姿态、手势、呼叫等均能传达情感。语言符号是人类抒发情感的高级形式，它能表达出各种复杂、微妙、真切、变化着的人类情感。而文学语言又不同于日常生活语言，它是日常生活语言的升华。文学语言在本质上是一种“情感表达性语言”，是用情感和美感来创造自己的意义世界的。如果说其他语言方式遵循的是知识原则、行业原则和社会原则的话，那么，文学语言则能超出这些语言原则，始终遵循着一种心性原则、个性化原则和情感表现性原则。文学语言所承载的自由表现性是任何一种其他语言方式所无法取代的。文学语言的抒情性，是由文学的本质决定的。文学是充满主体生命的审美创造，文学作品中的“情”具有极大的包容性，文学中的情感不仅包含情绪和感情，而且包含着人类主体性的一切方面；不仅包含着主体由于受到外界事物的刺激而产生的各种心理反应，如喜爱、愤怒、哀伤、欢乐、厌恶、憎恨、恐惧等等，而且包含着人的感受、体验、认识、个性、欲望、志趣、审美评价等主体性的方方面面。文学作品中的“情”是一种积淀着深刻意蕴的高级情感，因为，艺术中的情感活动，不是单纯的心理现象，其中有着艺术家一定的认识内容在情绪或情感的产生、发展中，起着深化和升华的作用。要传达出这种高级的、深刻的、复杂的审美情感，与之相应，只有用充满智慧、充溢激情的抒情性文学语言，或者称之为“恰切的语言形式”，才能真正实现文学艺术上的“传情达意”。

（二）文学抒情的语言表达方式

在抒情性文学作品中，抒情主人公对反映对象进行情感表达的方式是多种多样的、是因人而异的，每一位抒情主体都有自己表达情感的独特方式方法，可谓个性纷呈。但纵观种种抒情，其基本的

言说方式一般来说有两种类型：一类是直接抒情，另一类是间接抒情。

1．直接抒情

直接抒情是指作者或作品中的人物有感而发，直接宣泄某种情绪或情感，直接剖露人物的内心世界的抒情方式。此种方式若出自抒情主人公之口，则称内心独白式抒情；若替他人剖白情怀，则称心理剖析式抒情。这种抒情方式具有浓郁强烈的主观性和毫不含糊的鲜明性，运用得当坦诚显豁、痛快淋漓，能形成强烈的艺术感染力；把握不当则会造成作品语言的直白浅露，好的直接抒情并不是一种个人情感的随意宣泄，它讲究体验的真诚与内在的超个人性。因为，在现实生活中，人都是生活在一定的历史条件和社会关系中的，人的情感活动也总是有着民族的、时代的、阶级的根源。这就决定了作家所抒之情无不与生活、与社会、与时代息息相通，与先进阶级、人民大众的思想感情脉脉相连。正因为如此，作家所抒之情才能引起广大读者的共鸣。诗人李瑛在一篇序中曾说："我从不认为自己心灵贫瘠，精神匮乏。但我从不愿把自己关进书斋一味低吟浅唱那些完全囿于个人化的狭窄的内心世界。我喜欢大自然，我向往窗外无限广阔的天地，我热爱在那里劳动着、创造着的人民群众。我觉得在我们所处的这个时代里，我们身边轰轰烈烈的生活中，蕴藏着无比丰富、无比生动活泼、自然质朴的东西，闪着耀眼光芒、最能直接打动人们心灵的东西，那就是诗，真正的诗。"①在优秀抒情文学中，作家、诗人直接抒发的真挚情感，正是这种生活底蕴无比丰富生动，能直接撼人心灵的东西，这就决定了直抒胸臆、情溢言表的文学语言，往往是自然浓烈的。郭沫若是一个性格外向、激情澎湃的诗人，他写的许多浪漫主义诗篇，常常采用直抒胸臆的方式，表达胸中燃烧着的炽热情感，诗集《女神》便直接喷

① 转引自于晓生：《李瑛诗歌论》，见《文学前沿》第6期，第147页。

涌着诗人追求社会主义理想的磅礴诗情。而在他的散文诗中，又常在叙事或状物的基础上，采用内心独白的形式直剖心灵，使要表达的诗情哲理宣泄而出。如《卖书》，反映作者从日本冈山第六高等学校毕业，即将进入九州帝国大学医学部学习时，把不忍心送人的《庾子山全集》和《陶渊明全集》拿出去卖，碰壁后寄放在第六高校的故事。作品最后三段均为作者的内心独白。诸如，“我的庾子山！我的陶渊明！我的旧友们哟！你们不要埋怨我的抛撇！你们也不要埋怨知音的寥落！我虽然把你们抛撇了，但我到了现在也还在镂心刻骨地思念着你们。”“你们的生命是比我长久的，我的骨化成灰、肉化成泥时，我的神魂是借着你们永在。”通过这种发自肺腑的内心独白，诗人抒发出自己怀古怀友的深情，对古人知音刻骨铭心的思念和对铸就自己神魂的古代文化的赞美。

这种直抒胸臆的表达方式，在各种文学体裁中都有，尤其是在抒情散文、抒情诗中更多。可以说，抒情散文、抒情诗其语言最突出、最鲜明的特色，就是它的抒情性。诗歌具有强烈的抒情性，自古至今早已成为人们的共识，而散文的抒情性，如今也是众多学者关注的热点。国内有的学者甚至将散文称为“‘情种’的艺术”，认为在一切文学艺术中“其情之最真、最痴、最自然者，莫过于散文之‘情’。读一篇好散文，总给人以‘开缄论心’之感，仿佛走进了作者那敞开的心灵，听他倾诉衷情，那么纯真如痴，朴素自然。”[①] 这里，突出强调了散文的抒情性。在抒情散文中，作者既擅长随事兴感、因景写情，也善于敞开胸襟，直抒心声。如峻青在《秋色赋》中写道：

多么可爱的秋色啊！

我真不明白，为什么欧阳修作《秋声赋》时，把秋天

① 佘树森：《散文创作艺术》，北京大学出版社1986年版，第26页。

描写得那么肃杀可怕，凄凉阴沉？在我看来，花木灿烂的春天固然可爱，然而，瓜果遍地的秋色却更加使人欣喜。

秋天，比春天更富有欣欣向荣的景象。

秋天，比春天更富有灿烂绚丽的色彩。

这些语句，充分表达了作者爱秋光、颂秋色的真挚感情，语言自然、明快，感情充沛、浓烈。正是这种发而为文的真感情、真性情，才能有读者的真“会心”、真“共鸣”。阅读感受告诉我们，好的散文总是那种能以其坦诚而平易自然的交谈将我们带入到作者内心去的一类。作者毫无遮拦地向读者打开心灵的门户，让读者走入，去倾听他抒发对自然、社会、人生的体验，去分享他的欢乐，去感受他的苦闷，去和他一道思索。在这种坦诚的心曲交流中，读者获得审美感受和性情陶冶。

2. 间接抒情

间接抒情是指作者或作品中的人物不直接诉说自己的内心情感，而是把情感寓于艺术形象的塑造之中，寓于具体的人、事、景物之中，使主观情感客观化、形象化，以此间接地暗示或烘托出自己的某种感受或体验，收到含蓄隽永、余味无穷的艺术审美效果。一般来说，情感作为人的某种感受或体验，它本身是无形的、抽象的，又总是处于不断流动与变化的状态之中，而且情感的内涵是非常微妙、复杂、多样的，令人难以准确地捕捉。所以，人的许多体验和感受是难以用语言直接表述或传达的，只能凭借某些事物、景物的形象间接地象征或暗示出来。间接抒情是一种层次更高的抒情方式，它需要作家以敏锐的艺术直觉精心挑选物象，并能对物象进行复杂的加工处理，需要艺术地运用文学语言符号成功地加以表现，达到情景交融的境界。所以，这种抒情方式最能体现创作主体的悟性和灵性。间接抒情可以进一步分为三种，即托物言情，以景结情，意象传情。

托物言情或为托物言志，是指借助于对具体事物的某些特征的描述，寄托、映衬作者的强烈情感，或表达某种情怀或精神，使抽象的情感依托于事物的具体形象而变得生动可感，具体事物也因情感的融入而充满灵性，使形象性与抒情性得到和谐的统一。物与神相互映衬，相互托举，创造出含有丰富意蕴的艺术形象，使读者心中留下深刻的印象。如：

(1) 驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

——陆　游：《卜算子·咏梅》

(2) 风雨送春归，飞雪迎春到，已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。

——毛泽东：《卜算子·咏梅》

这两首词均系作者借助梅花言情、言志之作，但所抒发的情感却迥然有异。陆游以梅花来寄托自己孤高的节操和坚定的信念，寂寞、孤苦乃至凋零，都不会改变他的节操和信念。在这里，人格化的梅花被赋予了孤傲的品格。毛泽东的《卜算子·咏梅》，其笔下的梅花形象却被赋予不畏严寒，笑傲风雪，争先报春而又不居功自傲的崇高品格，借梅花的美好形象歌颂了不记名利、默默奉献的高尚品质和具有这种高尚品质的人民。

以景结情或为借景抒情，是指通过对自然景物的生动描绘，创造出融入真挚情感的、鲜活美好的艺术形象，使自然景物染上浓厚的感情色彩，形成情景交融的艺术境界。可以说这种抒发情感的过程，就是使创作主体的内在情感客观化、具象化的过程。在中国古典文学作品中，以景结情的成功之作可谓比比皆是。就多如繁星的

送别诗而言，借景抒情、托物寄怀是诗人惯用的手法，李白的送别诗多寄情于明月，岑参的送别诗则寄情于白雪，而王维和宋乐却把送别之情寓于既富实感更富抽象朦胧色调的“春色”，写出了“惟有相思似春色，江南江北送君归。”（王维：《送沈子福之江东》）；“人心似春色，千里逐君船。”（宋乐：《送别》）春色，为平原山野、江河湖海带来生机勃勃的色泽和气息，形成一片“乐景”，它与相思本不同类，但诗人以“乐景”写离别的“哀情”，意在写出情意之浓重。早春时节，春色会日渐浓重，春草日日生长，愈来愈浓郁茂盛，萋萋芳草，遍布田野，而人的离别相思之情恰似春深草长，随着时间的流逝，日渐深醇厚重。诗人以绝妙的“春光”为喻体，所抒发的离别之情格外深厚真切。同是写离别之情，在元杂剧《西厢记》的“长亭送别”一折中，所抒之情极为浓烈真切。在这一折的曲词中，作者于数处渲染了暮秋、黄昏的凄凉景色，并借景抒情，在景物描写中融入了莺莺真挚浓烈的离情别恨。长空雁阵，寒烟衰草，暮霭疏林，夕阳古道，自然景物都被染上了主人公浓厚的主观情感，营造出情景交融的独特意境。尤其是“晓来谁染霜林醉？总是离人泪”的曲词给人以极为深刻的印象，那被离人的泪水染得血色欲滴的经霜红叶，在读者心中凝结成一个感人至深的艺术形象，其所传达出的凄伤缠绵的情调令读者品味不尽。以景结情、情景交融是抒情作品应达到的高境界。然而，在我们当前创作中，一些抒情之作中的景物描写却达不到这个境界，有的虽然对景物精雕细镂，但有景无情，即使生动逼真，也不过是贴上去的“风景画”；有的虽有意显示景物的感情色彩，但只是写景后的大抒感慨，情与景不能有机地融为一体，倒像是外加的“解说词”。这类作品必然显得平庸、苍白、拙劣，缺乏应有的艺术感染力。在这方面，我们应借鉴、汲取中外优秀名作中的艺术抒情经验。

意象抒情，是指借助审美意象传达出作家的内在生命体验和审美情感的抒情方式。意象不同于景象，景象是作家选取所见之景物

加以描述而成，借以抒发自己内心的某种情感；审美意象则是作家通过审美思维创造出来的，融注着主体的思想、感情、意愿、理想的形象，康德称之为“想像力所形成的一种形象显现”[①]。审美意象是抒情文学的根基，它是作家“心物交融”的产物，是“人心营构之象”。意象的表现形式多种多样，既有视觉意象、触觉意象，还有听觉、味觉甚至运动感觉的意象。意象抒情的一个深层次原因，在于抒情文学必须借助语言完成审美传达。而语言本身所具有的抽象性和概括性，又与抒情文学所要传达的作家内在情感的无法言说相矛盾。作家的情感体验总是伴随着具体情境乃至生活细节，而且总是呈现为一种时空交错并杂糅着多重心理内涵的复杂性，这就促使作家寻找到一条表达难言之情的途径，即“立象以尽意”，由此，意象传情便成为文学抒情的主要方式之一。通过意象的营造来实现诗的审美情感传达，是中国古典诗词创作的一个重要特征，其中意象并置或意象叠加的方法也多被使用。例如：

娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初。
春风十里扬州路，卷上珠帘总不如。
——杜牧：《赠别二首》（其一）

这是杜牧所写的两首赠别诗中的第一首。诗中没有抒发依恋离舍、痛苦悲伤的情感，只是描述了离别之时那位美丽少女留给诗人的深刻印象：她是十三余年华的青春少女，身姿娉娉袅袅、婀娜妩媚。她使诗人联想到在和煦的春风中袅娜摇曳、蓄势待放的二月豆蔻，引出了诗人“春风十里扬州路，卷上珠帘总不如”的由衷赞叹。诗的前两句为我们提供了两个鲜明的意象：娉娉袅袅的妙龄少女和二月春风中梢头豆蔻。在这两个并置在一起的生动意象中，融

① 朱光潜：《西方美学史》（下卷），人民文学出版社1982年版，第399页。

人了诗人对那位美丽少女的钟情眷恋之意和爱慕赞美之情。

创造意象以暗示或象征出某种情绪、情感，这种抒情手法在现代更受艺术家的青睐。如郭沫若就善于用它表现各种色调的情感，在《女神》中谱写出了辉煌的篇章。如《炉中煤》，倾吐了诗人热爱新生祖国的炽热情感，而表现这种情感靠的全是意象的塑造，即具有火一般炽热心肠，能发光发热的炉中煤，它向一位年青美丽的女郎，剖露炽热的恋情，甘愿为她献身，“我为我心爱的人儿/燃到了这般模样！”这里，“年青女郎”是新中国的化身，“炉中煤”暗喻爱国赤子，这一意象中熔铸着作者浓烈的感情，达到了感性事物心灵化。诗中作者通过意象传情，巧妙地表达出眷恋祖国的深情厚意。

以上我们探讨了文学抒情的两类语言表达方式，并逐一分析了间接抒情的三种不同形式。可以看出每一种抒情方式所产生的审美效果是不一样的。直接抒情是一种直接的剖白，它可以直接激发读者的情感，能迅速地使读者获得相应的情感体验和情绪影响，易产生共鸣，但又因情感表现过于直露而缺乏咀嚼回味的余地。间接抒情的三种形式，中间分别隔着物象、景象、意象，需要经过这些中介因素的暗示、象征、引导、启发，才能激发出审美情感，这就为读者留下了充分想象、领悟和品味的空间。成功地运用这些间接抒情的形式，能收到情感表露既真实自然，又含蓄隽永的效果。应该指出的是，抒情并不是抒情文学所独有的，叙事文学中它也会被广泛运用。叙事文学中的抒情大量地渗透在叙述与描写之中，在其所塑造的艺术形象及所描写的各种生活场景中，必然含有作家的各种情感因素，因而克罗齐曾断定，一切艺术都是抒情的。只是在抒情文学中，抒情自然会体现得更为充分、完整，各种抒情方式的运用更为突出。

（三）文学抒情的语言策略

文学抒情不仅有不同的语言表达方式，而且还有不同的运用语

言的策略，包括语法策略和修辞策略，它们共同构成了抒情性文学语言的外部特征。关于文学抒情的语言策略在本书的其他章节已涉猎到了一些，如在第二章的“文学语言与艺术表现”一节中，已论述过“语词序列的巧妙组合”、“运用各种修辞手法，创造‘陌生化’效果”等问题，这些均属于语言上强化抒情效果的方法与手段。为了更全面地了解文学抒情的语言策略，我们把不拘一格的文学抒情手段，主要归纳为下面五种形式加以简略探讨。

1. 含情描述式抒情

文学是用形象反映生活的，而形象本身产生于事物的主要特征和作家感情特征的化合，因而凡有形象，必然含有作家的感情，或者说凡有叙述、描写，必有抒情因素。尽管如此，叙述、描写与抒情还是有区别的。单纯的叙述旨在交代事物的发展变化过程，是对事物动态特征的把握，在性质上是历时性的。纯粹的描写是对事物的静态刻画，在于展现事物的空间性特征。这两种表达方式不能等同于抒情。但是，当作者对事件的叙述或事物的描写融进了浓烈的情感因素，使其塑造的艺术形象中，特殊的情感成分占了优势，事物的特征发生比较明显的变异时，这时虽然采用的是叙述的笔调，描述的方式，但本质上却属于抒情。这种含情、重情的描述，是文学抒情的重要手段。其妙处在于抒情有依傍，情感与事物相交融。

描述性抒情是以外在事物或内在情感的变异为特征的。因为抒情性话语总是带有或多或少的反常和变异的特点，人在感情浓烈时，会产生种种变异的感受，正所谓“感时花溅泪，恨别鸟惊心”。在异样的感受下，眼中的外物也会发生种种的变异。而抒情作品所抒发的正是这种“当下”的真实体验和感受。所以，含情描述式抒情与一般性描述的区别就在于所描述的客观事物的特征或作家内在情感是否有明显的变异，若是没有任何变异的描述，只能算思绪的说明，不属于真正的抒情。一旦外在事物特征在情感诱导下发生较大的变异那便是抒情。如：

船在动，星也在动，它们是这样低，真是摇摇欲坠呢！渐渐地我的眼睛模糊了，我就像看见无数的萤火虫在我的周围飞舞，海上的夜是柔和的，是静寂的，是梦幻的。我望着那许多认识的星，我仿佛看见它们在霎眼，我仿佛听见它们在小声说话。这时候我忘记了一切。在星的怀抱中我微笑着，我沉睡着。我觉得自己是一个小孩子了，现在睡在母亲的怀里了。

——巴 金：《繁星》

这是巴金躺在海轮的舱面上，抬头仰望天空时所产生的真实感受。原本很高、很稳地挂在天上的星星，他却觉得星星在运动，而且很低，摇摇欲坠。接着又产生了更具体的异样感觉，在他模糊的视界中，星星变成无数萤火虫，星星在霎眼，这显然是他的视觉变异；星星在小声说话，是他的听觉变异。最后主客体一起变化，星群变成母亲，自己变成了小孩子，微笑着沉睡在母亲的怀里。作家凭借着丰富的想象，超越于事物的客观特征进入超现实的境界，真实地抒发了自己在特定情境下的体验与感受。

2. 复沓咏叹式抒情

复沓咏叹式抒情是指为了酣畅淋漓地倾吐某种感情，或加强所抒发情感的浓度和力度，用完全相同或大体相同的语句，来反复吟唱的抒情方式。这种抒情形式能强调某种感情，增强诗文抑扬起伏的节奏感和回环往复的旋律美。这种形式创始于《诗经》，《诗经》中的许多诗作，如《周南·芣苢》、《邶风·式微》、《王风·采葛》等，均采用了这种复沓咏叹式抒情。《周南·芣苢》是妇女们采集芣苢（车前子）时所唱的劳动歌曲，共三章十二句，只更换了六个动词，全是相同或相似的句子反复吟唱。简单的语言、简单的韵律，但却在回环反复的吟唱中，突出了妇女们采集芣苢时愉悦的气氛和欢乐的心情，读者涵咏其诗，仿佛听到田家妇女的群歌互答，余音袅

袅，耳边萦绕。复沓咏叹式抒情的优点是反复申述，抒情浓郁，语言节奏鲜明，音律和谐。现当代诗人在运用这种抒情形式时，更加注重借此形式增加诗歌的内在诗性因素，把其内化为情感因素的沉潜往复，强化诗歌的情绪传达力和艺术感染力。当代女作家柯岩为纪念周恩来总理逝世一周年而创作的诗歌《周总理，你在哪里》，就是运用这种抒情形式的成功之作。全诗共九节，第一节写道：

周总理，我们的好总理，
你在哪里呵，你在哪里？
你可知道，我们想念你，
——你的人民想念你！

作者运用复沓咏叹的抒情方法，连续呼唤，倾吐中国亿万人民群众对周总理的无限热爱与思念之情。抒发了人民总理人民爱，人民总理爱人民的思想感情。诗的后面八节，也大量运用了“连续反复”和“间接反复”两种形式咏叹抒情，如第二节至第五节用“他刚离去，他刚离去”的反复句，从侧面表现周总理生前为革命风尘仆仆、辛劳奔波的高大形象，也巧妙地暗示出总理给人民留下了“虽死犹生”的深刻印象，寄寓了人民对周总理的无限哀思；第八节，多次重复“在一起”，一层深一层地表述了人民对周总理的崇敬和爱戴，把诗的感情推向高潮。诗中也运用了“间接反复”的形式，如第二节至第五节，在相同的地方重复出现“我们对着……喊：周总理——”，反复开拓诗歌意境，层层推进了怀念周总理的激情。二至五节的间隔反复，还构成了章节的排比，不但有助于场景的次序展开，内容的自然变换，而且增强了语势，给人以形式整齐的美感。

3. 谈心呼告式抒情

谈心呼告式抒情，即抒情主人公在描述某人或某物时，由于感

情过于激动，突然撇开读者，直接向描述对象倾诉衷肠，亲切地呼唤有关的人或物，通过谈心、发誓、召唤等形式，以倾吐情感或情绪。谈心呼告可以抒发作者强烈的思想感情，并引起读者的感情共鸣。同时，因为谈心呼告常同比拟和示现结合在一起，所以往往可使描述对象变得栩栩如生，如在眼前，语言亲切平易，抒情真挚自然。如：

爸爸啊！您生前曾那样的疼我，爱我，记得您有一次犯了腰疼病，走路时要我搀扶，当时您风趣地说："将来爸爸老了，你就给爸爸当拐棍……"可您临死，我都没能在您身边，我不知道您那一头花白的头发是否梳理好了？您惨遭折磨的心在想些什么？您对女儿还有什么话要说啊？

——陶斯亮：《一封终于发出的信》

这便是谈心呼告式抒情。作者通过回忆"爸爸"生前犯腰疼病时的情形和话语，表现了"爸爸"的乐观、风趣和对"我"的疼爱和依恋。接着，作者笔锋一转，直剖心曲，抒发出在生死离别之际未能守候在父亲身旁的无尽的悔意。三个问句，层层深入地传达出女儿深深的牵挂与思念。字里行间渗透着难言的痛苦、悲愤的哀思和父女间割舍不断的深情。读来感人至深，难以忘怀。

将反映之物拟人化，再进行呼告，是呼告式抒情的另一种类型，也称为呼物。如郭沫若的散文诗《银杏》，便是呼物抒情之作。文中的银杏是作者创造的艺术意象，它象征古老而伟大的中国历史文化，象征中华民族真善美的优秀品质。诗人多次亲切呼告银杏："你这东方的圣者，你这中国人文的有生命的纪念塔，你是只有中国才有呀。""你是真应该称为中国的国树的呀，我是喜欢你，我特别的喜欢你。"对于你，"我才特别的喜欢，是因为你美，你真，你

善。”在这反复的呼告中，诗人淋漓尽致地倾吐出对银杏的礼赞之情，由衷地歌颂了银杏所象征着的优秀的中华民族精神。

4. 象征寓意式抒情

象征寓意式抒情，是指通过某种具体可感的事物形象，借助于联想或想象，去暗示相关的情感、精神或哲理的抒情方式。19世纪末，西方象征主义诗歌流派兴起之后，作为一种表情形态的象征，受到现代诗论的极大重视。波德莱尔、马拉美、魏尔伦、艾略特等象征派大师们视象征为用有声有色的鲜明的物象，来暗示微妙的心灵世界的诗学原则。波德莱尔认为，诗人应该“从感觉的世界里取得材料，为他自己或他的梦，冶铸一个对应的象征”。[①] 艾略特有一段名言：“在艺术形式里表达感情的惟一方式是寻找一个‘相通的客体’；换句话说，一组事物、一种境况、一系列事件将成为某一特殊情感的具形；这也就是说，当这些作用于感官经验的外在事物被写出之后，情感也随着被召唤出来了。”[②] 文学理论家韦勒克、沃伦曾指出，在文学理论上，象征“这一术语较为确当的含义应该是，甲事物暗示了乙事物，但甲事物本身作为一种表现手段，也要求给予充分的注意。”[③] 这些论述说明，文学中的象征是用具体形象或形象体系，来暗示性地意指这一形象或形象体系之外的对象，包括精神、情感、理想、愿望等。由于作为象征的“甲事物”本身是作为一个独立自足的形象被呈现的，因而也要对“甲事物”本身给予充分注意。这样才能通过对文本表层的形象解读，顺利进入深层象征意蕴的寻觅与体味。

象征的形式一般来说可分为两种，即普遍的象征和特定的象征。普遍的象征是指那些象征意义已经约定俗成，在文本中一般不受上下文制约的象征。如鸽子和橄榄枝象征和平、长城象征中华民

---

① 卫姆萨特·布鲁克斯：《西洋文学批评史》，中国人民大学出版社1987年版，第544页

② 转引自王文生：《论情境》，上海文艺出版社2001年版，第94页。

③ 韦勒克、沃伦：《文学原理》，三联书店1984年版，第204页。

族、玫瑰象征爱情等。特定的象征，又称“个人象征”，是指作家为表达自己特定思想感情创造的独特象征意象，是作家个性化审美想象的产物。这类象征其象征意义往往具有复杂性、不确定性，因而需要放在特定的语境下，在了解作家的经历、思想、生活环境、时代背景等诸多个性要素后，才能作出恰当的解读。如艾青的《树》：

一棵树，一棵树
彼此孤离地兀立着
风与空气
告诉着它们的距离

但是在泥土的覆盖下
它们的根伸长着
在看不见的深处
它们把根须纠缠在一起

这首诗写于1940年春，此诗表面上写树，实际是写人，树是人的象征。地面上的树一棵棵是孤立的，可是地下的根须却相互“纠缠在一起”。诗人通过写彼此孤立着的树，暗示出当时抗日战争处于艰苦阶段，由于国民党破坏了团结抗战的大好局势，以致人人自危，从而产生了人与人之间的外在“距离”，但是人民群众团结抗战，同仇敌忾之心是息息相通的，那种潜在的同心同德的民族意识和顽强不屈的抗敌斗志，正像那深埋在泥土下紧密纠缠着的树根，任何外力都难以把它们分开。正是这些看不见的“根须”，在维系着中华民族的生存与发展。诗人用象征寓意式抒情，歌颂了人民群众团结一致、不屈不挠的斗争精神。通过描述树的形象，抒发出浓烈深沉的爱国主义情感。

5. 比兴比拟式抒情

比兴比拟式抒情，指以相关的事物为先导，通过起兴、比喻、比拟等自觉的象征手法，来显露作者情感或情绪的抒情形式。“比兴”是中国古代诗歌表情达意的重要手法。“兴”，也叫“起兴”。刘勰释为：“兴者，起也……起情者，依微而拟议。”[①] 宋人朱熹释：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”[②] 如此界定可以见出，“兴”是指外物触动心灵，从而产生（起）情感的心理过程。“兴”是由外而内，内外交感；而“比”则是从内心情感和观念的表现需要出发寻找物象，所谓“譬也者，举物以明之也”。[③] 诚如黑格尔所说，比喻、比拟属于“自觉的象征”，即“主体凭他个人的见识，在形象与意义之间发见到某些类似点，于是就信任这些类似点，用似有关联的个别形象去阐明本身原已明晰的意义。”[④] 正是在这个意义上，“比”有些类似于比附，它是由内而外，是从观念出发寻找物象，所以意与象的关系较为确定。但是“兴”之作所呈现的物象与情意的关系却是不十分确定的、宽泛的、朦胧的，这就是古人所谓的“兴隐而比显”。在《诗经》中，运用起兴、比喻手法创作的抒情之作可以大量见到，在《关雎》、《桃夭》、《鹊巢》、《氓蚩》等诗作中，均有起兴诗句。在这一类诗中，起兴句往往通过诗人对眼前所见之景、事、物的描画状写，特别是通过语音、节奏、韵律、声调的组合，渲染出一种与诗人接下来要抒写的情事相吻合的气氛、情调，并自然而然地导出诗人想要抒发的情感，即所谓“以声启情”。如《桃夭》，每节均以“桃之夭夭……”的起兴句开头，状写桃花盛开的热烈鲜艳、桃树结果的累累殷实以及桃叶生长的蓬勃茂盛，渲染出一种欢快热闹的情调和喜庆吉祥的氛围，与紧接着

① 《文心雕龙·比兴》

② 《诗集传》。

③ 《墨子·小取》。

④ 黑格尔：《美学》第2卷，商务印书馆1979年版，第31页。

抒发的对出嫁女子未来幸福生活的美好祝愿，在情绪上有着宽泛的联系，有着恰当的对应性。与此不同，《诗经》中的《硕鼠》一诗，则采用的是比喻的手法，以大田鼠比贪得无厌的剥削者，农民年年为他们辛苦劳作，却得不到丝毫的恩惠，被逼迫不得不远寻“乐土”，另觅生路。作者是从既定的观念和主题出发寻找比喻性的物象，因此，诗中的“硕鼠”喻剥削者，二者之间的关系呈现出直、显、狭的特点，使之形象逼真、栩栩如生地表现了农民对统治者沉重剥削的怨恨与控诉。

比拟抒情也是作家常常运用的抒情方式。在千变万化的自然界和丰富多彩的社会生活中，人们会因情感物，也会因物生情。作家在情感浓烈到不吐不快的地步时，他们比常人更善于捕捉人与物的种种联系，会凭借丰富的想象，拟物为人，或拟人为物，赋予人或物以具体形象，使之生动传神、情景交融地抒发出自己内心的真情实感。如徐志摩的抒情诗《苏苏》，便是一首主要依靠了比拟抒情的诗作。诗人赞美痴情女子苏苏生前的风姿，将其比拟为“一朵野蔷薇”。可是，“来了一阵暴风雨，摧残了她的身世”，她不幸地离开了人世，墓碑淹没在蔓草里。诗中这“暴风雨摧残”的比喻，挑明了诗人对黑暗强暴势力的憎恨。在诗人看来，死后的苏苏，化成了“血染的蔷薇”，应该受到“清露的滋润”、“晚风来温存”和“长夜的慰安”，不应当再受“摧残”。可实际情况却是，慰安痴心女灵魂的只有无私的大自然。诗的最后一节写道：

> 你说这应分是她的平安？
> 但运命又叫无情的手来攀，
> 攀，攀尽了青条上的灿烂，——
> 可怜呵，苏苏她又遭一度的摧残！

死后的弱女之魂依然得不到安息，世间小人又无情地“攀尽了

青条上的灿烂"，使她"又遭一度的摧残"。通过这种对照深刻的比拟，诗人艺术地表现了苏苏悲惨的人生和不幸的遭遇，字里行间充满了对她无限的爱怜和同情。

三、影剧性文学语言

戏剧、电影、电视剧，都是综合性艺术，需要各种艺术家共同参与创作，要有剧作家写出剧本，要有舞美艺术家设计道具、布景、服装等，要有工艺美术家制造灯光和音响效果，要有音乐家配置乐曲，要有导演的再度创造，还要有演员的表演。而影视艺术还离不开录音、摄像等艺术家的各种努力和贡献。在戏剧、电影、电视剧所综合的各种艺术要素中，剧本则是一剧之本，是戏剧、电影、电视剧的基础，而这种基础作用正是通过剧本中的语言得以实现的。当剧作者经过艰苦的艺术构思，确定了剧作的主题，设计好人物，酝酿妥情节和冲突之后，就进入到了艺术传达阶段——将上述内容具体地落实到文字上，为导演和演员的二度创作提供物质的、有形的依据。可见，剧本中的文字语言是从剧作构思过渡到舞台形象或银屏形象的惟一的媒介和桥梁，它直接体现着剧作构思的思想艺术价值，因而也在很大程度上决定着未来戏剧、电影、电视剧的思想艺术价值。

语言在戏剧与影视类综合艺术中有广义和狭义之分：广义的语言，指的是戏剧、影视艺术在传达和交流信息中所使用的各种特殊媒介、方式和手段的统称，即戏剧与影视艺术用以反映社会生活、传递思想情感的特殊艺术语言。狭义的语言仅指戏剧和影视剧本中的人物语言和情景说明语。我们这里所要探讨的影剧性文学语言，指的就是这种语言本体，也就是出现在剧本中的语言，而不是指包括画面语言、音响语言等在内的广义的概念。

戏剧与影视艺术的文学文本以"语言"作为自己的存在形式，是文学的一种样式，这一点是无可置疑的。但是，剧本和小说、散

文、诗歌等其他语言艺术形式相比，又有其特殊性，对语言有着特殊的要求，其特殊要求主要表现为：

第一，剧本要突出“戏剧性”，其语言更富有动作性。剧本是供演员表演用的，为此，剧作家在创作剧本的时候，就要考虑适合演员的表演，还要考虑如何激发并保持观众“看戏”的兴趣。所以，一个好的剧本，首先必须有引人入胜的戏剧情境的设置和由特定戏剧情境引发的紧张、激烈的戏剧冲突和一系列强有力的戏剧动作，使观众由此获得直接、具体的感受。剧本的创作要受诸多因素的制约。然而，从某种意义上看，诗人可以仅仅为了自我宣泄某种情感而写诗，他甚至可以不考虑读者的因素。小说家的创作不需要考虑演员表演的因素，不受舞台和演出时间的限制，在篇幅上可以较自由地延展。

第二，剧本塑造人物形象的基本手段是道白，也称为台词，也就是人物语言。作者不能出来说话，而必须通过人物语言合以人物行动来展示人物性格。剧本中写的情景说明，观众是看不见的。而小说则允许作者以叙述的方式，介绍情况、刻画人物、描绘情境，甚至可以直接出面给读者解释人物隐秘的思想活动和行为动机，发表议论。如此灵活多样的艺术表现手法，剧本创作是望尘莫及的。

第三，小说是供人阅读的，读者看不明白可以翻回来再看；剧本则是供演员演出的“脚本”。剧作家在剧本中所写的东西，如果不能搬上舞台或银幕，不能获得直观的再现，就毫无价值。戏剧、电影、电视剧演出或放映时，观众若看不明白，又不能倒回来再看。这一特点，就要求剧本台词清楚明白、质朴自然、口语化，不能晦涩难懂、含糊其辞。

剧本语言的种种特殊限制，决定了写剧本比写小说难。剧本成为“最难运用的一种语言形式”（高尔基语），同时也决定了影剧性文学语言独特的存在形态和个性特点。

（一）影剧性文学语言的形态

戏剧艺术与影视艺术的剧本是一种特殊的文学样式，它是为导演和演员进行再度创作而写的，是为演出而写的，这就决定了剧本的语言形态不同于小说、散文等其他文学文本。剧本的语言形态只有两种，即人物语言和情景说明。正如托马舍夫斯基所说：“戏剧作品的正文分为两部分。一部分是人物的道白，为了念诵的方便，道白一般写得很详细。另一部分是情景说明，它们为舞台表演的领导人——导演指明该用的舞台手段。”[1] 所以，剧本的语言跟小说的语言不一样，语言在小说中主要承担的是叙事的功能，小说的故事情节主要是靠叙述人的叙述展开的，叙述人语言和人物语言交并在一起，共同完成故事的叙述。而在剧本中，情景说明虽然也可以是描述性的，但它不能等同于小说中的叙述人语言，因为它不是故事情节的叙述，而只是舞台场景的说明和人物动作的提示。剧作家塑造的人物形象，主要是靠角色的对白和表演才能变成生动、鲜明的舞台形象。这样，对剧本的解读就与对诗歌、小说、散文等文学文本的解读有区别。由于剧本具有文学和戏剧的双重价值，在剧本解读中，解读者就要建立起“舞台感”，即要能够通过戏剧人物语言及人物动作的把握，结合情景说明语，建构起舞台演出的视听形象。如此解读才能深入理解剧情、人物以及剧作家的艺术匠心。下面就对影剧性文学语言的两种存在形态分别加以论述。

1. 人物语言

人物语言是演员在舞台上说的话，即台词。人物语言包括对白、独白、旁白以及唱词等。人物语言是戏剧及影视艺术塑造人物性格的重要手段，每个剧中人物都是用自己的语言和行动来表现自己的特征，而不用作者提示。同时，它还承担着推进剧情、交代某些没有正面表现出来的人物生活经历或事件过程的任务。

---

[1] 鲍里斯·托马舍夫斯基：《主题》，见《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版，第 150 页。

对白，也称对话，它是指剧作中两个或两个以上角色之间用于交流的话语。对话的内容主要包括问答、劝导、讨论、争执、探询等。对话是戏剧语言的主体，剧情主要是在人物对话中展开的，人物形象主要也是靠对话塑造的。对话写得好坏，常常决定着一个剧本的艺术质量。戏剧、电影、电视剧中的对话各有其特点。戏剧，尤其是话剧，常常通过人物对话来介绍人物在舞台以外的活动，交代事件的来龙去脉，刻画人物性格，推动情节的发展，同时对话也是体现人物内心动作的形式。因而戏剧中的对话是最基本的也是最主要的表现手段。在一定意义上可以说“没有对话，就没有戏剧”。而电影艺术虽然也可以使观众同时获得视觉和听觉的感受，但就其特性而言，则主要是运用视觉形象的艺术，更多的是通过画面和人物的行动来进行艺术表现的，因而对话在电影中不占主要位置。无声片，观众是可以接受的。有声片的台词，可以说是视觉形象的补充。然而，对话在现代电影中的地位和作用则在悄然提升。因为人们在电影艺术的欣赏实践中已经感觉到，对于看早期有声电影，若抽去人物对话，依然能够理解和接受；但是看现代电影，倘若去掉所有人物对话，就会搞不清人物关系，甚至连主要情节也弄不明白。电视剧这门新兴艺术，较为重视台词的作用，正力求开掘出人物对话的潜在表现力。与电影相比，电视剧蒙太奇手法略少，加之电视剧欣赏具有随意性和间断性，这样，电视剧中的对话用量要比电影大，在剧中担负或部分担负着叙事、抒情、刻画人物性格的重要作用。

虽然对话在戏剧、电影、电视剧中所占的地位不同，又有各自的特点，但是，成功的戏剧性对话也有共同之处和共同的艺术要求。欣赏这几种艺术，阅读它们的剧本，便会发现，从形式上能够使观众接受并从中获得艺术享受的人物对话，都符合下面几点要求：

（1）源于生活，又高于生活。人们在欣赏戏剧和影视艺术时，

面对舞台上、银幕上出现的直观的艺术形象，常常会从心理上使自己感觉到如同身临其境一样，尤其是坐在家里看电视剧时，更容易产生与电视剧中人物面对面交流的感觉，观众会下意识地将其与窗外的真实生活进行比较。戏剧与影视艺术的这种亲近性、现实性的特点，直接影响着剧本的创作，特别是直接制约着剧中人物语言的选择、设置。这就要求人物语言首先应具有生活化、真实感。但这一要求并不意味着人物对话可以从生活中照搬。剧中对白语言应该是既源于生活，又高于生活。人物对话是对生活中的语言进行加工和提炼的结果，它既保存了生活语言的生动活泼、通俗易懂的特点，又比生活语言精练、含蓄、深刻。人物语言高于生活包含两层含义：其一，剧中对白与现实生活中的对话相比，必须具有戏剧性，它要符合全剧、全场的逻辑，有助于推动剧情发展，刻画人物性格。其二，剧中对白必须是人民群众口语的精华，使之规范化、典雅化。在提炼现实生活中的语汇时，要去掉其中粗俗、芜杂以及无大作用的方言词语，避免重复啰嗦，做到雅而不涩，易而不俗。

（2）安排适宜，内容集中。话剧作为"对话的艺术"，人物对话是其传达思想、刻画人物极为重要的手段，对话的比重自然很大。但在电影和电视剧中，对话的设置就应适度，既要根据情节发展的需要和人物性格的刻画，做到安排适宜；又要避免画面与对话同义重复，使画面变成人物对话的简单图解。同时应根据电影、电视剧的不同类别、不同题材考虑如何设置人物对话。对于画面造型丰富的影视剧而言，人物对话量宜小；但对于画面造型单一的影视剧，人物对话量就应大一些。如电视剧中的室内剧，剧情的发展变化、人物的思想情感，主要是靠台词表现出来的，如《编辑部的故事》、《我爱我家》等剧中，人物对话比重很大，但没人嫌多，反倒备受青睐。那些人与人心灵撞击、道德冲突的戏、情节发展缓慢的影视剧，主要也要靠人物对话支撑。剧本中的人物对话内容应该集中、单纯，要有重点和中心，一般来说，不宜包括两个以上互不相

干的内容。若一段对话中包含很多内容和指向，观众听到后就不知所云，很难接受。就像生活中同你说话的人，要是一口气谈两个以上互不相干的内容，你会感到无所适从一样。比如对方说："老兄，没想到今年冬天这么暖和，冰场到现在还没开。春节快到了，菜价和往年差不多。我儿子上大学后学习很好，还拿到了奖学金……"你听到这些话后，会感到不知对方到底要告诉你什么？你心里就会起急，甚至很烦，不知如何回应他。日常生活中尚且如此，那么，在戏剧和影视剧中，这样的对话，观众定是无法接受的。所以，剧作者创作人物对话时，既要考虑对话的性格化、生活化，也要顾及到观众的接受心理，不能超越观众的接受阈限。

（3）人物对话要有趣。对话语言应该生动活泼，富有打动人的艺术魅力，不能平淡无味，抓不住观众。所谓有趣，是指对话具有一定的艺术审美性，能使人从中获得感染和艺术享受。"趣"包含着三层含义，即情趣、韵趣、理趣。

情趣是指人物对话应有健康明朗的情调，积极饱满的情绪，浓郁深厚的情感，有感染人的力度。作为一种艺术语言，无论是激情还是愁绪，是喜气还是悲声，都应该找到最恰当的言语表达方式，使观众得到精神的愉悦和情感的共鸣。如电视剧《高山下的花环》，"情"是全剧的核心与灵魂。剧中充满了革命军人的爱国之情，老区人民的拥军之情，还有战友情、军民情、亲情、爱情……，所抒发的情感炽热感人，剧中人物的语言也蘸满了感情的液汁。在"梁三喜发火"这场戏中，当这位轻易不作声的山东汉子看到猪食缸里泡着的白面馒头时，心中的怒火一下子喷发出来：

梁三喜脸色铁青，怒不可遏地吼着："不像话！简直不像话！"

……

"馒头，有人竟把雪白的馒头扔进了猪食缸！"梁三喜

伸手从猪食缸中捞出水淋淋的馒头，举在空中，激动地摇晃着，“看看，都睁开眼看看！还有没有点劳动人民的感情？唉，还有没有？”

赵蒙生惊恐的眼睛。

梁三喜拍拍心口窝，痛心地：“同志们，扪心问一问，良心何在？这是农民兄弟一颗汗珠摔八瓣换来的，我们有什么权力糟踏！哼！良心让狗叼去了?!”激愤的梁三喜，“叭”地一下把馒头摔进猪食缸，泔水溅得老高。

战士们表情严肃。

“解散！”梁三喜怒吼着把手一挥：“现场参观！”

这是人物在异常激动的情境中所说的话语，多有反问句、否定语气，句子短而急促，并用重复的词语构成强调，使之淋漓尽致地表现了这位正直、淳朴的连长内心翻涌着的激情。语言率真，感人至深。正是这些包含着真情的人物语言，才使剧中人物形象更加丰满，剧情富有戏剧性的激变，并将全剧的情趣一步步引向高潮。

韵趣是指剧本中的人物语言要讲求声韵之美，注意字音的平仄排列有序，要使演员说着“上口”，使观众听着“入耳”，在注重语言表情达意的同时，给人以艺术表现形式的享受。在影剧艺术史上，凡是优秀的作品，都具有声义双美、明朗动听的特点，如老舍创作的话剧《女店员》里那位“余母”的一段道白：

老丫头，你别吹！自从有了你，家里就倒了霉！爸爸叫你给克死，家里缺米又缺煤，连个媳妇娶不上，谁也不肯来作媒！费了多大劲，跑了多少回，才娶上媳妇，生了娃娃，人口一大堆。你就该老老实实在家里，抱孩子、干活儿，不等嫂子催。可是你，一心一意往外跑，好像一群野马后面追。你不想，没人做饭洗衣抱孩子，累坏了妈妈

嫂子你对得起谁！对得起谁！

整段人物语言流畅押韵，一气呵成。这种韵味十足、简洁轻快的语言，演员运用起来琅琅上口，观众听起来悦耳动听。固然，剧本道白不必刻意追求一韵到底，完全形同诗歌语言，但是，如果不影响内容表现而又能强化表达效果，为作品增添艺术光泽的话，讲求韵律美、节奏美是非常必要的。因为“在作品中它们具有为那些被说出来的东西创造一种特殊的情感氛围的功能。……在作品语言中使用这些语音现象就是为了使被描绘事件的情感特征，对读者显现出来并以某种方式影响他”。①

理趣是指一些对话语言是人生经验的提炼，十分深刻精辟，包含着隽永的哲理、对事物的道德评价和对人情事理的分析。这些闪光的语言凝练贴切、耐人寻味。在莎士比亚的戏剧中，富有哲理性的人物语言很多，如出自朱丽叶之口的“我的恩情像海那样无边，爱也像海那样深：我给得越多，自己越有，因为两样都是取不尽的。”出自哈姆雷特之口的“习气那个怪物，虽然是魔鬼会吞掉一切的羞耻心，也会使天使，把日积月累的美德善行熏陶成自然而然而令人安之若素的家常便饭”。这些语言闪烁着智慧的光芒，透出人生哲理的馨香，令人咀嚼不尽。

独白也是影剧作品中常用的一种语言手段。有戏剧理论研究者曾把独白分为两种表现方式，即：“独白可以是无声的，也可以是有声的。无声的独白，可以通过演员的表演和观众的联想获得很大的艺术感染力量；有声的独白，则可以把人物内心的活动具体地告诉观众。”② 在电影、电视剧中，有时运用特写、闪回等视觉艺术形式来表现人物的内心活动，凸现出无声独白的魅力。贝拉·巴拉兹在《电影美学》中曾举过这样一个例子：在一部战争题材的前苏

① 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，第67页。
② 谭霈生：《论戏剧性》，北京大学出版社1984年版，第24—25页。

联影片里，有一个新兵在初上战场时被炮火吓昏了头脑，竟抛下同伴径自躲进了一个弹坑。银幕上出现了他的面部特写，他紧闭着嘴，显然没在说话。但是我们却听到了他的声音。我们听到的是他内心的独白，我们是在紧张地倾听着他的无声的自语。但是，在话剧、歌剧等艺术中，这种无声的独白很难运用，只有靠有声的独白才能把人物复杂的内心活动表现得细腻真实、动人心扉。有声的独白是指人物在其他角色不在场的情况下，独自表达或倾诉自己内心活动的语言或唱词。独白通常出现在剧情发展的特殊时刻，是人物心灵的自我袒露，它能创造出深刻感人的戏剧情势来。优秀的剧作家都很善于用独白揭示人物的内心世界。如莎士比亚的戏剧中就经常使用独白，而且他剧本中的很多独白已经成为戏剧语言中的瑰宝。如哈姆雷特的“生存还是毁灭”的独白；在朱丽叶的窗下，罗密欧与朱丽叶各自的独白；李尔王在荒野的暴风雨中那“吹吧，风啊！”的大段独白，以及反面人物埃古之流内心世界的自我披露。人们透过这些洋洋洒洒的独白，能够窥见人物隐秘的灵魂冲动。

旁白也是表现人物内心活动的一种语言方式，是指某个人物在同其他人物交往时的“自语”。在中国传统戏曲里，称这种语言叫“背白”，它是指有些情况，人物只能向观众交代不能让场上其他人物听见的语言。譬如，在舞台戏里常常看到一个演员独自走到台前或转向观众用衣袖遮隔，只说给观众听的语言。在这种情况下，旁白可以收到对话不能得到的效果。在古今中外不少优秀剧作中，不乏成功运用旁白的例证。如奥尼尔的《奇异的插曲》，哥尔多尼的《一仆二主》，博马舍的《费加罗的婚姻》等，都大量地运用了旁白，它们是对话的补充，是人物内心隐秘的表现，也是情节的组成部分。在戏曲里，旁白有时不是用“说”而是用“唱”来表现的。有的是两个角色同时背唱，有的是先后背唱，各自倾诉自己的内心活动。像京剧《沙家浜》中的“智斗”一场，阿庆嫂、胡传魁、刁德一轮番背唱就是其中的一种。旁白的运用要自然，要符合人物性

格的内在逻辑和情节发展的必然规律，这样才能有助于塑造人物形象和展示剧中的情节。

2. 情景说明

情景说明是剧作语言的另一种形态。虽然人物语言是剧本的主体部分，处于主要位置，但情景说明也是不可缺少的。情景说明分为舞台场景说明和舞台指示，前者指明剧中人物活动的时间、地点、环境氛围、场景设置、交代剧情时空关系和有关人物等，舞台场景说明通常出现在每一幕的开头处；后者指明各个角色的姿态举止、动作表情，一般是插在人物名字之后和台词中间的括号里，只用一两句话甚至一两个词给以简明扼要的提示。英国的威廉·阿契尔在他的《剧作法》中，曾对于舞台情景说明语提出了两条规则：第一，“它们必须永远是无人称的”；第二，剧作家在写舞台情景说明时“应该尽可能排除舞台概念”，即他不能将舞台情景说明中必然涉及的剧情发生的地点、环境等当作舞台上的东西，而应该当作实际世界中的东西“来拟想和描写”[①]。这两条规则，前者是从戏剧艺术的特征出发，对戏剧剧本提出的要求。戏剧表演的展示性，要求作为戏剧演出的脚本中的一切，都应该是客观的展示，而不应该是作者主观的讲述。后者则是要剧作者在创作剧本时不要陷人“剧场性”的追求。因为那样会使剧作者过分地依赖舞台上的布景设置及声、光、色等物质因素，去造成某种剧场效应。剧作者在创作时虽然不必严格囿于阿契尔提出的规则，但这两条规则对于情景说明语的写作，是具有一定指导意义的。好的情景说明语具有高度展示性，它不仅仅是有关导演和演员如何进行舞台分割或如何利用演出空间、如何表演的指导，更重要的是它能展示出人物行动的具体环境，能为一般读者提供体察人物、理解剧情的线索和引导。

在电影和电视剧中，情景说明常以画外音的形式出现，以此交

① 威廉·阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 62 页。

代出故事发生的年代、环境、背景，或点出全剧的主题思想，或设下悬念，吸引视听。如电影《红色娘子军》的开头，就有如下一段女低音的释白："这个英雄女儿的战斗故事，发生在祖国南方的海南岛上，时间是1930年，那是中国人民苦难深重的年代，也是年轻的工农红军创基立业的年代。"开门见山地向观众介绍出故事发生的地点、时间、特定环境、时代背景，为观众理解影片的内容提供了明晰的线索。

对于不同的戏剧、影视剧而言，情景说明的篇幅、语式、风格也各不相同。有的长达几百字，有的却寥寥数语；有的采用平实自然的叙述式，有的采用艺术化的描述式，也有采用理真意切的议论式；有的笔法细腻，文学味道浓，有的笔法简洁，不追求可读性。无论哪一种语式、风格的情景说明语，都应该做到准确、具体、清晰，易于理解和操作，才符合提示性语言的要求。

（二）影剧性文学语言的主要特点

在戏剧与影视剧本中，尽管情景说明语对于我们理解特定情境中人物的动作、把握人物性格等，的确具有不容忽视的作用。但是，剧本最终不能依靠情景说明来表现人物。"剧中人物之被创造出来，仅仅是靠他们的台词，即纯粹的口语，而不是叙述的语言。"① 人物语言是剧本语言的主体，影剧中人物的思想是靠矛盾冲突中人物语言和行动去表现的。所以，影剧性文学语言的特点主要体现在人物语言上。影剧性文学语言主要有以下三个特点：

1. 强烈的动作性

语言富有动作性，是影剧性文学语言首要的、基本的特性。小说是运用语言对人物动作进行生动形象的描述，使描述的语言作用于读者的想象；戏剧是通过演员的表演，把人物的动作在舞台上直

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社1958年版，第243页。

观地再现出来，使观众获得直接、具体的感受。戏剧就其本质而言是动作的艺术，电影、电视剧也是如此。因而影剧语言总是和动作联系着的，它是创造行动着的人物的手段。斯坦尼斯拉夫斯基有一个戏剧术语叫做“语言动作”，这个术语揭示了戏剧语言自身的性质，也说明人物的语言与行动是密不可分的，语言要行动化，行动要语言化，二者相辅相成，相得益彰。影剧中的人物台词不仅说明着动作的内容，而且台词本身也是动作，正如劳逊指出的：“一个人说话，也就是在做动作。谈话常常被认为只是动作的一件代替品，这种说法是不正确的。”[①] 台词是和人物的形体动作融合为一体，表达着人物的内心状态、隐秘的欲望、情感等。在戏剧与影视剧中，动作包括剧中人物的外部动作和内心动作两个方面，外部动作是指与台词伴随着的动作，如走路、舞蹈、拳击、厮打等等一切可以让观众直观到的动作；内心动作是指人物复杂、剧烈的内心活动。后者比前者更丰富、更重要。德国戏剧家古斯塔夫·弗莱塔克甚至将戏剧性看作是一种内部动作：“所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动所激起的内心活动；也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程，以及由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响。”[②] 只有把这些“肉眼看不到的力量戏剧化”（劳逊语），人物语言才能把事件的真正冲击力量表现出来，才能具有戏剧性。

在曹禺的剧本中，人物语言就富有很强的动作性。如《雷雨》第一幕中周蘩漪与鲁四凤的对话：

周蘩漪：怎么这两天没有见着大少爷？

鲁四凤：大概是很忙。

周蘩漪：听说他也要到矿上去，是么？

---

① 霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1979 年版，第 359 页。

② 古斯塔夫·弗莱塔克：《论戏剧情节》，上海译文出版社 1981 年版，第 10 页。

鲁四凤：我不知道。

周蘩漪：你没有听见说么？

鲁四凤：没有，倒是侍候大少爷的张奶奶这两天尽忙着给他捡衣裳。

周蘩漪：你父亲干什么呢？

鲁四凤：不知道。——他说，他问太太的病。

周蘩漪：他倒是惦记着我。（停一下，忽然）他现在还没有起来么？

鲁四凤：谁？

周蘩漪：（没有想到四凤这样问，忙收敛一下）嗯——大少爷。

鲁四凤：我不知道。

周蘩漪：（看了她一眼）嗯？

鲁四凤：我没看见大少爷。

周蘩漪：他昨天晚上什么时候回来的？

鲁四凤：（红脸）我每天晚上总是回家睡觉，我不知道。

周蘩漪：（不由自主地，尖酸）哦，你每天晚上回家睡！（觉得失言）老爷回来，家里没有人会侍候他，你怎么天天回家呢？

鲁四凤：太太，不是您吩咐过，叫我回去睡么？

周蘩漪：那时是老爷不在家。

鲁四凤：我怕老爷念经吃素，不喜欢我们侍候他。

周蘩漪：哦，（忽而抬起头来）这么说，他在这几天就走，究竟到什么地方去呢？

鲁四凤：（胆怯地）您是说大少爷？

周蘩漪：（斜视着四凤）嗯！

鲁四凤：我没听见。（嗫嚅地）他，他总是两三点回

家，我早晨听见我父亲叨叨说下半夜给他开门来着。

周蘩漪：他又喝醉了么？

鲁四凤：我不清楚。（想找一个新题目）——太太，您吃药吧。

这段对话，每句话都表现着人物细腻的内心活动，都具有强烈的动作性。蘩漪与四凤既是主人与仆人的关系，又是情敌的关系。她们都爱着周萍，但一个是继母与前子的关系，一个则是少爷与使女的关系。她们谈话的中心是周萍，却又都躲躲闪闪不敢露出自己的本意来。蘩漪为了探知周萍与四凤的关系发展到何种程度，她主动出击，变相探问，情不自禁地多次提起周萍，又总是含糊其辞地用“他”代替，对“他”的行踪非常关注和敏感，这便向观众证实了鲁贵对四凤说的闹鬼的故事。四凤正处于与周萍的热恋之中，面对情敌和主人，她心中有鬼，生怕言有所失，便采取小心谨慎、百般防守的态度，对蘩漪的问话，一概用否定语“我不知道”、“我没看见”、“我不清楚”等作答，以防透露出自己与周萍的关系。但她的含糊躲闪，反而证实了这个事实。这段对话，每句话都有鲜明的目的性，在貌似平和的谈话中，包含着强烈的情感反映和剧烈的心理交锋，表现了三角恋人中情敌间复杂的心理冲突，有很强的行动性。

2．鲜明的个性化

影剧艺术所塑造的人物形象，其性格、经历、遭遇、命运以及所处的环境等，都应该是独特的、个性化的，这是影剧艺术具有戏剧性的根基。因此，影剧性文学语言就要“说何人，肖何人”[①] 人物的对话和唱歌，都必须符合每个人特定的身份、职业、年龄、经

① 李渔：《闲情偶寄》卷一。

历、素养、思想感情、性格爱好等个性特征，说出他自己的话，体现出他自己的风格。诚如高尔基所说："要使剧中人物在舞台上，在演员的表演中，具有艺术价值和社会性的说服力，就必须使每个人物的台词具有严格的独特性和充分的表现力——只有在这种条件下，观众才懂得每个剧中人物的一言一行，只能像是作者所确定的和舞台上演员所表现的那样。"① 这就是说舞台上每个人物所说的话都具有各自的独特性，不能用张三李四谁说都行的语言。戏剧与小说不一样，小说家刻画人物可以通过环境描写、时空交代、事件叙述、情节展开、人物介绍等多种手法塑造人物性格，但在戏剧中只能由人物对话或唱词来表现。这就决定了剧本创作，写好人物语言尤为重要。

影剧中的人物语言要具有鲜明的个性化，剧作家在写作时就不能把别人写成自己，而应当对剧中的角色进行逐一的情感体验。李渔在强调语求肖似时说："言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。"② 他强调要代角色立言，先代角色立心，即使是剧中反面人物的邪辟之思，剧作家也要设身处地去体验，否则无法使坏人的心曲隐微，随口唾出。只有"说一人肖一人"，剧中的人物才能鲜活生动地立起来，成为富有魅力的艺术形象。

个性化的人物语言不仅体现在什么人要说什么话上，更重要的是表现在怎么说上。老舍先生认为，要使人物对话性格各殊，谈吐各异，"作者必须苦思熟悉：如此人物、如此情节、如此地点、如此时机，应该说什么，应该怎么说，一声哀叹或胜于滔滔不绝；吞吐一语或沉吟半晌，也许强于一泻无余。说什么固然要紧，怎么说

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1958 年版，第 58 页

② 李渔：《闲情偶寄》卷三。

却更为重要。说什么可以泛泛交代，怎么说却必须洞悉人物性格、说出掏心窝的话来。说什么可以不考虑出奇制胜，怎么说却要求妙语惊人。无论说什么，若总先想一想怎么说法，才能逐渐与文学语言挂上钩，才能写出自己的风格来。”① 这番话是老舍先生的创作经验之谈，是他在戏剧文学的创作实践中摸索出来的艺术规律。由于他在剧本创作中践行着自己的这些艺术观念，因而成功地运用文学语言塑造出了许多个性鲜明的艺术形象。在他的代表作《茶馆》里，出场人物多达六七十人，但却是“说一人，有一人”，“话到人到”，开口就响，只用三言两语人物独特的性格便生动地凸现出来。如剧中的唐铁嘴，虽然语言不多，却极富个性特征和艺术表现力。唐铁嘴对人说：“已断了大烟，改抽白面了”，接着又说：“大英帝国的香烟，日本的白面，两大强国伺候我一个人，福气不小吧？”这洋洋得意、不知羞耻的话语，逼真地活画出了唐铁嘴奴性十足的本质和崇洋媚外的卑鄙嘴脸，三言两语则形神并俱。如此高度个性化的人物语言，在《茶馆》中不胜枚举。老舍还注重巧用细节塑造人物性格，以此来充分展示人物性格中的个性化特征。《龙须沟》里的程疯子这一人物形象，就是从细节表现到人物语言都透露着他那讲究义气、正直善良的性格特点的。老舍在剧中几次写程疯子的长衫，开头就让他穿着破大褂上场。当小妞要去打水时，他要帮助小妞去抬，二春说：“不脱了大褂呀！省得溅上泥点子！”疯子接过桶来数快板：“我里边，没小褂，光着脊梁不像话！”表现他穷得没有小褂穿，只是外头罩着一件破大褂。及至二嘎子从卖鱼的那里偷来两条小金鱼给二妞玩，四嫂看出是偷来的鱼，逼着二嘎子还回去，不还就揍他时，疯子脱下大褂痛快地说：“拿我的大褂还徐六去！”这慷慨的举动，诚挚的语言，使程疯子善良可爱的性格，质朴感人的形象跃然纸上，令人觉得他的性格不再是可笑的，而是可

---

① 于行之编：《老舍论剧》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 23 页。

敬的。

3．充分的表现性

人们常说，文学语言贵在含蓄。含蓄而富有内蕴的语言，才能为鉴赏者留下回味的余地和想象与再创造的空间。影剧性文学语言也同样具有“语忌直，意忌浅”[①] 的特点。影剧中的台词是人物内心活动的体现形式，但并不是说人物必须在台词中把内心活动全部展示出来，使观众一览无余。相反，真正具有戏剧性的语言，恰恰是具有丰富的潜台词的道白。潜台词是指剧中人物台词背后隐藏着的言外之意、未尽之言及说话的意图、目的等，它所负载的意义，更为丰富、深刻。由于潜台词能准确地传达出人物潜在的心理动机和真正的话语目的，从而引发某种深层的心理交锋，形成剧本内在的戏剧性，因之，人物语言的动作性，实际上就是由潜台词的作用造成的。前苏联电影理论家弗雷里赫在《银幕的剧作》一书中，曾引用过斯坦尼斯拉夫斯基的一句精辟话语：“请记住，观众到剧院来是为了潜台词，台词，可以在家里读。”事实上，具有含蓄性、潜台词的人物语言，增大了有限语言的信息量，使人物更丰满、更鲜活。在影剧欣赏中，观众通过演员对台词的处理以及表情、行动，不仅能理解台词本身的意思，而且可以感受到话中之话、弦外之音，从而窥见到人物心灵深处的隐秘。由此也能催发出观众再创造的激情，令作品更具艺术感染力。对于潜台词的体味与发掘，无疑应该成为影剧文本解读中给予重视的层面。

在曹禺的《雷雨》中，人物对白不仅具有强烈的动作性，而且充满了令人咀嚼的潜台词。《雷雨》第一幕中周萍与蘩漪在周家小客厅相遇时展开的激烈的心理交锋，便是潜含在平静的人物对白里的。剧中有下面一段话：

---

① 严羽：《沧浪诗话》。

周　冲：哥哥，母亲说好久不见你。你不愿意坐一坐，谈谈么？

周繁漪：你看，你让哥哥歇一歇，他愿意一个人呆着的。

周　萍：(有些烦) 那也不见得，我总怕父亲回来，您很忙，所以——

周　冲：你不知道母亲病了么？

周繁漪：你哥哥怎么会把我的病放在心上？

周　冲：妈！

周　萍：您好一点了么？

周繁漪：谢谢你，我刚刚下楼。

由于周冲在场，繁漪与周萍之间的冲突与较量自然地内敛为一种“话中有话”的交锋。表面上繁漪是在与周冲对话，“你看，你让哥哥歇一歇，他愿意一个人呆着”、“你哥哥怎么会把我的病放在心上”，实际上这些话是说给周萍听的，而且话中隐藏着丰富的潜台词。繁漪话中的含意是：周萍，我知道你已经不愿意和我在一起了。你知道我得的是什么“病”，可你已不再把我的“病”放在心上了。话语中包含着对周萍负心的指责和深深的幽怨。当周萍无奈地问候了一句：“您好一点了么?”，繁漪却“文不对题”地回答：“谢谢你，我刚刚下楼”，话里的含意是“谢谢你终于还记得我的‘病’，我一直在楼上‘病’着，等着你，为什么不来看看我?”这些言外之意是“话语的本质”。正是依靠潜台词的艺术表现力，剧本成功地开掘出人物心灵深处的隐秘，并使人物对白具有强烈的内在动作性，使戏剧的矛盾冲突扣人心弦。

人物对话中的潜台词，不仅能揭示人物内心的真实世界，有些还能暗示出社会生活的某些本质特点，造成更广阔更深远的时代感与历史感。如在影片《玛丽亚·布劳恩的婚姻》中，傍晚，玛丽亚

拖着沉重的脚步回来，走到母亲面前，把篮子放在桌子上，一边往外拿东西一边说："结婚礼服没有人要，新娘太多，男人太少了。刮脸刀在市场上也卖不出去……"；玛丽亚到黑市商人那里，用胸针换了一件黑色连衣裙之后，商人指着箱子里的书说："我这里还有一部非常珍贵的海因里希·玛·克来斯特全集，1907 年版本，您不想要吗?"玛丽亚回答："书不经烧，又不暖和。"这些人物对话虽然简短，但极富内涵和冲击力，它暗示出纳粹战争为日耳曼民族带来的深重灾难及其后遗症，它使观众深刻地感受到从人口状况到精神道德，战后西德面临着的严酷的境况，并引人潜入到历史矛盾和人的精神世界的深层。可见，这类对话的潜台词比一般对话的潜台词有着超出个人命运的广大的造型空间感，同时能有效地深化影剧艺术的主题思想。富有潜台词的含蓄的语言表达方式，也能使观众在影剧艺术的鉴赏中体味到人物话语内隐着的丰富意蕴，在有意味的形式中获取精神的愉悦。

第五章　文学语言的形式美

在艺术生产中，人们总是要创造出符合审美要求的艺术作品。作为文学的物质材料，且又是文学本身的文学语言，自然也要遵循这一规律。在文学创作中，作家要利用一切语言策略、表现技巧，使作品传达出心灵的感悟，使文字流淌着生命的韵律。这就决定了文学语言必然具有日常语言无法比拟的形式美，具有丰富的审美属性。文学语言的形式美是指文学语言的外在形态所呈现出来的声音、色彩、形体方面的审美属性。艺术的形式美历来是艺术家刻意追求的目标。卡西尔说："艺术家不仅必须感受事物的'内在的意义'和它们的道德生命，他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如黏土、青铜、大理石中，而是体现在激发美感的形式中：韵律、色彩、线条和布局以及具有立体感的造型。"① 文学语言的形式美主要体现在三个审美范畴上，即：节奏美、色彩美、造型美。

一、文学语言的节奏美

文学语言的节奏是文学作品审美效果不可分割的一部分。朱光潜曾谈到自己领悟语言节奏时的深刻感受："我读音调铿锵、节奏流畅的文章，周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动；紧张，或是舒缓，都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病，我的周身筋肉都感觉局促不安，好像听厨子刮锅烟似的。"② 所以，他强调：

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 196 页。

② 《朱光潜美学文集》第 2 卷，上海文艺出版社 1982 年版，第 303 页。

"声音节奏对于文章是第一件要事。"① 这说明文学语言的美离不开节奏美。读者欣赏文学作品，首先感触到的是语言的音韵、旋律和节奏，进而才会体味到文学语言特有的情趣、韵味、格调、色彩。好的文学语言，应该是音韵和谐，旋律悠扬，节奏鲜明，具有声情并茂之美。

（一）节奏的概念及其特性

对于什么是节奏，中外不少生理学家、心理学家和文艺学家都曾从不同侧面下过各种定义。我国学者闻一多、郭沫若、朱光潜可谓研究节奏问题的专家，他们对节奏，尤其是艺术节奏的诸多问题都进行过深入的探讨。朱光潜的《诗论》一书，在研究诗歌本质的时候，系统全面而又深入地阐述过节奏。他指出："节奏是宇宙中自然现象的一个基本原则。自然现象彼此不能全同，亦不能全异。全同全异不能有节奏，节奏生于同异相承续，相错综，相呼应。寒暑昼夜的来往，新陈的代谢，雌雄的匹偶，风波的起伏，山川的交错，数量的乘除消长，以至于玄理方面反正的对称，历史方面兴亡隆替的循环，都有一个节奏的道理在里面。艺术返照自然，节奏是一切艺术的灵魂。在造型艺术则为浓淡、疏密、阴阳、向背相配称，在诗、乐、舞诸时间艺术则为高低、长短、疾徐相呼应。"② 朱光潜对自然节奏及艺术节奏均作出了抽象的概括。首先，他高度地概括了节奏存在的普遍性和重要性，指出节奏是宇宙万物存在的基本原则，也是思维现象、历史现象、艺术现象的基本原则。其次，他指出事物的异同性是产生节奏的哲学基础。世间纷繁复杂、千差万别的事物之所以能产生各种各样的联系，事物间能形成统一和谐的关系，是"和而不同"的结果，只有"同异相承续，相错综，相呼应"才能形成起伏变化、错落协调的节奏。再次，他强调

① 《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第303页。
② 《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第110页。

节奏是一切艺术的灵魂，概括出节奏在造型艺术、时间艺术中的具体表现。

节奏作为一种抽象的艺术形式，是从人类劳动结构中分化出来的，是人类劳动生活的反映。毕歇尔指出，节奏的主要形式绝不是由诗人随意"杜撰"出来的，绝不是它的实践的僵化规则，而是由劳动的节律逐渐变化为诗歌因素的。他具体地指出："抑扬格和扬扬格是打夯的方式，脚踏的一弱和一强。扬扬格是打击的韵律，只要两个人交替地敲打就很容易了解这一点。扬抑抑格和抑抑扬格是锤击的韵律，直到今日在每个村舍的打铁作坊中都可以看到，工人在每次锤打烧红的铁时，在其前和其后总是跟着两下短促的敲击。锻工称它为'让锤子唱歌'。"[①] 毕歇尔的论述说明了节奏是客观现实的反映，它的产生与劳动有密切的联系。正是由于劳动的中介作用，节奏活动从存在于自然界的节律因素过渡到人的存在的重要因素，并进一步普遍化，使节奏在生活领域、艺术领域获得更广泛的应用。因此，可以说劳动节奏是艺术节奏的母型。这与鲁迅所说的文学起源于"杭育杭育"派的观点也是一致的。

然而，艺术节奏与自然节奏不能同日而语。艺术节奏的根源存在于生命的有机体中，它的生成机制在于艺术家的心灵创造。正如苏珊·朗格所说："生命活动最独特的原则是节奏性，所有的生命都是有节奏的。""生命体的这个节奏特点也渗入到音乐中，因为音乐本来就是最高级生命的反应，即人类情感生活的符号性表现。"[②] 她反对把重复理解为节奏的本质，提出"节奏的本质是紧随着前一事件完成的新事件的准备"[③] "节奏的本质并不在于周期性，而是在于连续进行的事件所具有的机能性，周期性尽管很重要，但它毕

---

① 毕歇尔：《劳动与节奏》，引自卢卡契：《审美特性》第1卷，中国社会科学出版社1986年版，第222页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第146页。

③ 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第146页。

竟还只能称作是节奏活动的一种特殊的范例。"[①] 朗格的这一观点揭示了不同情感过程连续的内在机能是生成艺术节奏的根本，而周期性重复的节奏观点，则过高地估价了艺术节奏的客观属性，过低地估价了艺术家的主观创造性，不能科学地说明艺术节奏的本质。

艺术节奏的典型代表是音乐节奏和诗歌节奏。音乐节奏带有情绪的抽象普遍性；诗歌节奏虽然也有不少音乐特性，但它却紧密地和"意义"结合在一起。所以，大部分诗学论者认为，诗歌的节奏有外部节奏与内部节奏两种，郭沫若称之为"有形律"与"无形律"。外部节奏一般指语言的顿歇、平仄、韵律等形式因素构成的节律；内部节奏指诗人内在情绪流动的规律性表现。不少诗歌论者都根据这一说法来阐述节奏，并认为内部节奏比外部节奏更重要，没有内在的情绪节奏，无论怎样的语言表现形式和音响效果，都将会是缺乏灵气、韵味的文字游戏。

文学语言是饱含情感的，语言节奏的声音组合必然要受情绪的影响，体现着人的情感变化。因为，"当人体验着某种情绪状态如：高兴、悲哀、激动、恼怒等的时候，这时不仅身体内部器官（脉搏的变化、胃的收缩，内分泌腺活动的增强）而且在外貌上也发生不由自主的变化，面部表情、眼神发生变化。露出笑容（面部表情），改变姿势，出现了手势的某种特征（体态表情），在语调即词的发音性质上出现了特殊的微小差异（声音表情）。"[②] 这就是说，人的不同情绪，不仅造成生理器官活动的变化，而且会造成不同的面部表情、体态表情和声音表情，所以，情绪不同会表现出不同的语言节奏特征。如情绪激动时，心搏加速，呼吸增快，其语言节奏也必然加快；而情绪悲哀、低落时，生理器官的活动放慢，语言节奏也随之呈现出缓慢的特点。因此，作家在创作时，这种情绪节奏就自然影响到作品语言的声音节奏。情感有起伏，声音也有起伏；情感

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 49 页。

② 彼德罗夫斯基主编：《普通心理学》，人民教育出版社 1981 年版，第 405－406 页。

有往复缠绵，声音也有往复回旋。于是，抑扬起伏的声音节奏就成为传达情绪的最直接而且最有力的媒介。正因为如此，作家为了更好地表达自己内在复杂的心理体验，必然通过对语言节奏轻重缓急的巧妙运用，使自己的主观情绪物化为恰当的语言符号和一定的语感形式，来打动人的心弦，方能达到预期的审美表现效果，使读者在鲜明的声音节奏中引起情感共鸣。如李清照词《声声慢》，词的开篇精心选用了七组叠音词："寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。"这十四个叠字的运用，奠定了整个词境的情感和音响基调。七组叠音词构成七个均等的音步，况且又是低沉音、齿音，与凄冷事象非常协调。语音短促而形成节奏的紧迫，凸现出竣急、怅恨的情状，恰到好处地表现出词人悲伤、孤独和寂寞的心境，使人能真切地感受到词人寻来觅去的沉重而急促的情感律动。

由此看来，饱含情感的语言节奏，实质上是人的情绪节奏的体现，它所唤起的也必然是接受主体相应的情绪体验。所以，朱光潜说："诗与乐的节奏就是这种主观的节奏，它是心物交感的结果，不是一种物理的事实。"[①] 真正的艺术节奏，是生理能和心理能相互作用、相互转化的结果，这种相互作用达到水乳交融、无法分辨的程度，因此朱光潜把这种状态称之为"心物交感"。这是艺术节奏区别与自然节奏所表现出来的最本质的特征。

（二）文学语言节奏的主要构成要素

语音是生成文学语言节奏美的最为重要的基础。文学语言的节奏主要是指语音的顿歇、高低、轻重、长短、音律等相配合、相承接所造成的语言的节律。作为语言艺术的文学作品首先是一连串声音的系列，是从这个声音的系列再生出意义的。因而有人把文学语言节奏称之为声韵节奏。构成文学语言节奏美的因素很多，若从汉

---

① 《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第112页。

语文学语言的角度分析，营构语言节奏的主要因素有以下几种：

1．顿歇有致

各民族的语言都有自己的语音特性。古希腊语和拉丁语的语音具有明显的长音和短音的特性，其诗歌的节奏是以长短音相间显现出来的，因而诗歌的节奏也就是长短音节奏。英语、德语、俄语等语言具有明显的重音和轻音的特性，是依靠音强对比，以轻重音相间见节奏，其诗歌的节奏就是重轻音节奏。汉语语音的特性则与之不同。汉语是一个字一个音节，是以一个音节整体而不是单个的音素来构词的，以单音词构成单音步，以双音词构成二音步，音步一般用停顿表示，也有用轻微的拖腔表示的，而划分汉语节拍群的标志主要也是间歇停顿，而不是重音等其他语音特征。因此，我国不少诗论家都主张顿节奏论。朱光潜说："中国诗的节奏不易在四声上见出，全平全仄的诗句仍有节奏，它大半靠着'顿'。它又叫做'逗'或'节'。"[①] 他认为汉语诗歌节奏形成的主要因素是"顿"，并深入论述了古代诗中格律节奏的顿与自然节奏的顿之间的区别。何其芳则把顿的概念从古诗扩展到新诗，并主张以此为基础来建立现代格律诗。他指出："中国古代格律诗的节奏主要是以很有规律的顿造成的"，而"顿是指古代的一句诗和现代的一行诗中的那种音节上的基本单位。每顿所占的时间大致相等"。[②] 这种顿节奏论在当代诗论者中也广为流行，孙绍振、骆寒超、陈本益等人均在论文或论著中探讨过这一问题。

汉语的词语之间的分别，主要靠读出一定的顿歇来表示，顿歇是划分音组的标志。音组是指语句中相亲的语音群，一个个语音群要靠停逗顿挫使之联结为有机的整体，并由顿歇形成诗的节奏点。如果我们把一个诗行中所含的几个音组简称为几顿，一般说，理想的诗行是三顿、四顿以及五顿体。不同节奏性能的几个最佳音组有

---

① 《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第158页。

② 《关于现代格律诗》，见《中国现代诗论》（下编），花城出版社1986年版，第54－55页。

规律地在诗行中略作停顿，就会造成和谐的诗行节奏。我国古典诗歌就有着和谐的顿歇规律：四言诗句是二顿，五言诗句是三顿，七言诗句是四顿，顿与顿之间轻重音有规律地安排，句与句之间相同音顿结构的反复出现，就形成了一定的节奏和旋律，读起来铿锵错落、琅琅上口。为了使声音整齐，使音组之间达到等时性，古代律诗中有些顿歇出现在意义上不连属的字音上。如“苦恨/年年/压金线，为他/人作/嫁衣裳”。（唐·秦韬玉《贫女》）后一句的顿就不符合意义上的区分，三个音组的划分是为了服从律句的固定程序，构成与前一句的“二二三”相同的节奏形式。这种对词或词组的形式化分割，在我国古代五言、七言诗中尤为突出。为此，当代学者蒋绍愚提出了“韵律节奏和意义节奏”区分的概念，他说：“诗歌的韵律的节奏和意义的节奏并不总是一致的，比如五言诗韵律的节奏都是‘二二一’，但意义的节奏却有‘二二一’、‘二一二’、‘一一三’、‘二三’等多种。”[①] 当代的自由体诗歌虽然也讲究顿歇，但自由诗建行的基本原则是以诗行的长短不同来造成情绪的平衡等量，节奏随情感和意义的变化而起伏，形式上较为自由灵活。

诗人是依据自己内在情绪流势的要求来进行诗行组合的。语言的顿歇体现着情感的抑扬，不同的顿歇体诗歌体现着不同的抒情意味。一顿体是扬，二顿体是次扬，三顿体是次抑，四顿体是抑。诗行的这一节奏性能，决定了“顿数愈少的短诗行，愈有一种短促、轻快、属于扬的节奏感，能显示出一种急骤昂奋的情调；顿数愈多的长诗行，愈有一种悠远、沉滞、属于抑的节奏感，能显示出一种徐缓沉郁的情调”。[②] 例如，同是以《黄昏》为题，表现黄昏情调的诗歌，田汉和闻一多在诗的建行上呈现出迥然不同的节奏性能。田汉写道：

---

① 蒋绍愚：《唐诗语言研究》，中州古籍出版社1990年版，第163页。

② 骆寒超：《论中国现代诗歌的声韵节奏系统》，见《当代创作艺术》，1986年第2期。

晚风儿
　吹野树
　　低声泣
田野里
　草虫儿
　　唧唧唧

都是一顿体的最短诗行，于极短促轻快的节奏中显出活泼洒脱的情调。而闻一多则是这样写的：

黄昏/是一头/迟笨的/黑牛
一步/一步的/走下了/西山
不许/把城门/关锁得/太早
总要/等黑牛/走进了/城圈

四句都是四顿体长诗行，于徐缓沉滞的节奏中显出厚重抑郁的情调。

2. 音节匀称

音节的搭配是语言节奏的一个重要问题。“盖音节者，神气之迹也。”[①] 汉语的组织方式有很强的灵活性、弹性。汉语是以音节为单位构词，非常容易组成音节数目相同而结构上平衡的语句。汉语语词的分合伸缩具有不固定性，汉语的词汇中，大都以词根合成，形态变化极为简单，只要语义配搭就可以粘连在一起。汉语又独具大量的四字格的成语，加上许多整齐对称的谚语、俗语等，在组词、造句上易形成汉语的节律。根据汉语语言习惯，在不影响意义表达的情况下，选择音节对称匀齐、成双成对的词语，使上下文

① 刘勰：《文心雕龙·声律》。

的语句互相对应，音节协调，配合得当，即可收到节奏明快、匀称和谐的修辞效果。例如：

(1) 人也真是个奇怪的动物，有得吃的时候味觉特别灵敏，咸、淡、香、甜、嫩、老，点点都能区别。

——陆文夫：《美食家》

(2) 华家乙听着这支歌，半生的经历都呈现在眼前：热血、铁蹄、牺牲、胜利；漫漫长夜，无所作为；少年志士风雨老，白衣少女白了头！

——陆文夫：《一路平安》

例 (1) 连用六个两两相配的单音节词，突出了味觉的丰富灵敏。再看上下文，上文“有得吃的时候味觉特别灵敏”，可读成在音节上六六相对的两截；下文“点点都能区别”也是六个音节。在这和谐顺畅的语境中嵌入六个一字一顿的单音节词，格外响亮清脆、和顺悦耳。例 (2) 用了“二二二二；四四；七七”的音节对称形式。字数由少到多，节奏由快变慢。先用两两相对的快节奏，概括了华家乙青春时期激烈紧张的战斗生涯；再用四四相对的中节奏，表现他中年挨整的感慨；最后用七七相对的慢节奏，表达他壮年孤独的哀叹。整个句群节奏鲜明、顺口流畅。

在语言表达中，相同的字重复，相同的音节叠用，叫重字叠音，或称“叠字”、“叠音”等。它的构词方式和修辞效果是汉语所独有的。其表达作用是：其一，声韵相同的字叠用，能和谐悦耳，增添语言的音乐性。其二，用重字结构来描绘事物，能加强语言的形象性，使表达更为生动。王力先生认为叠字法可以“把事物‘形容尽致’，这好像在语言里加上了鲜艳的色彩”。[①] 其三，恰当地使

① 转引自徐丹晖：《语言艺术探索》，北京广播学院出版社 1999 年版，第 224 页。

用叠音结构，能帮助调整音节，使音顿协调。如朱自清的散文《春》就充分发挥了叠字造成的语言形象美、节奏美的作用。《春》全文仅630多个字，其中运用叠字多达18处。正是利用叠字的描绘效果，巧妙地表现出春天万木复苏、欣欣向荣的景色。“小草偷偷地从土里钻出来，嫩嫩的，绿绿的。”句中运用三组叠字便生动地刻画出春天活泼可爱的形象。倘若把“偷偷”改成“偷着”，把“嫩嫩的”、“绿绿的”换成“嫩绿的”，描绘效果会大大减弱。文中叠字的运用还舒缓了语言节奏，增添了柔和的音乐美。“一切都像刚睡醒的样子，欣欣然张开了眼。”这里如果不用叠字，换成“欣然”，节奏顿时显得急促紧迫。“还有各种花的香，都在微微润湿的空气里酝酿”，如果“微”字不重叠，就得把“润湿”改为单音字才相配，若如此改动，言语节拍会变得十分生硬。上述对比便可见出巧用叠字对于形成语言形式美、音韵节奏美的作用。

汉语里有许多四音节词组，这些词组二二成对，自然和谐，能强化语言的节奏感。四音节词是中国语言的特点之一。“从历史上来观察，四音节好像一直都是汉语使用者非常爱好的语音段落。”[①] 作家汪曾祺曾特别指出：“我是主张适当地用一点四字句的。理由是：一，可以使文章有点中国味儿。二，经过锤炼的四字句往往比自然状态的口语更为简洁，更能传神。若干年前，偶读张恨水的一本小说，写几个政客在妓院里磋商政局，其中一人，‘闭目抽烟，烟灰自落。’老谋深算，不动声色，只此八字，完全画出。三，连用四字句，可以把句与句之间的连词、介词，甚至主语都省掉，把有转折、多层次的几件事贯在一起，造成一种明快流畅的节奏。”[②] 如陶渊明的《归去来兮辞》、范仲淹的《岳阳楼记》等，文中都运用了大量的四音节词组，形成精妙的对偶、流畅的音节、舒缓的节奏，如行云流水般自然和谐。

① 吕叔湘：《现代汉语单双音节问题初探》，见《中国语文》，1963年第1期。

② 陆建华主编：《汪曾祺文集·文论卷》，江苏文艺出版社1993年版，第41—42页。

3. 声调抑扬

汉语是独有声、韵、调体系的语言。文学语言抑扬顿挫的节奏美离不开声律和韵律的作用。声律是指语言声调安排的规律，即利用不同声调有规律地搭配，构成语言的抑扬顿挫之美。早在南北朝齐梁年间，沈约等人便发现了汉语的“平、上、去、入”四声特点，并将四声原则第一次运用到五言诗的写作中去，后来又进一步提出了“四声八病”主张和一整套声律理论。随后的音韵书中对声律理论也多有阐释。唐代的《元和韵谱》说：“平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促。”清·江永《音学辨微》中说：“平声长空，如击钟鼓；上去入短实，如击木石。”这些描绘虽够不上科学与精确，但大致表述出了各声调的显著音态：平声较长而少波动，上去入三声较短且有升降曲折。“四声”是汉语特有的一个特点，从语言音位学上看，它有区别词义的作用；从语言形式美的角度看，每个声调都具有自身发音特点，利用平仄的巧妙搭配，可以造成抑扬起伏、回环变化的音乐美感。正如老舍所说：“调动平仄，在我们的诗词形式发展上起过不小的作用。”诗文“上下句的句尾若能平仄相应，上句的末尾就能把下句‘叫’出来，使人听着舒服、自然、生动。在适当的地方，我们甚至可以运用四六文的写法，用点排偶，使较长的对话挺脱有力。比如说：在散文对话之中插上‘你是心广体胖，我是马瘦毛长’之类的白话对仗，必能减少冗长无力之弊”。① 老舍认为“四声”是我们的语言之美的意见是很精辟的。

各种文体，对声调也有不同的要求。诗词曲最为严格，如诗词律句的典型句式“平平仄仄平平仄”、“仄仄平平仄仄平”，便是创作实践中形成的约定俗成的声律形式。在诗词曲的语段中，每句句尾是较长的停顿处，句尾的字尤其讲究声调。对偶句的奇句尾多用

---

① 老舍：《出口成章》，作家出版社1964年版，第55页。

仄声，偶句尾多用平声，一般都是平仄交错安排。散文和自由体诗的句子，也应注意声调的变化，同声调和同音字，在句尾连续出现，就会给人以单调之感。若同声调的字连续出现在一个句子里，也不会产生悦耳动听之感，因为组成句子的音节本身显示不出高低之别，句子就难以产生语调的起伏变化。现代京剧《智取威虎山》中杨子荣的唱腔有“急令飞雪化春水，迎来春天换人间”句，毛泽东将“天”改为“色”，不仅形象生动了，声调也由平声变为去声，律化后的句子和谐顺口、抑扬有致。可见，平仄配合，交错或对立出现，才能形成声音上的波澜起伏，呈现出旋律美。

4．韵律和谐

韵律是指作品用韵的规则，即把韵母相同或相近的字安排在一定的位置上，使它们互相呼应，造成有规律的周期性重复，使语言富有节奏感和韵律美。用韵是文学语言的重要表现手段，我国的诗词赋箴铭等文体，大都讲究韵律；琅琅上口的戏曲唱词更是韵味十足；散文、小说间或也用韵，调节语言的声音美，渲染感情气氛。据清代学者江永、孔广森等研究，仅《诗经》的韵式就有二十余种，其中如句句押韵、隔句押韵、交错押韵、抱韵等格式，一直为后世所继承。

用韵虽然是一种重要的音韵艺术手段，但它不是一种纯粹的声音装饰，它是作家内在情感、情绪的真切展示。韵位的疏密表现着不同的情感状态。正如龙榆生所说：“韵位的疏密，与所表达的情感的起伏变化、轻重缓急，有着不可分割的关系。大抵隔句押韵，韵位排得均匀的，它所表达的情感都比较舒缓，宜于雍容愉乐场面的描写；句句押韵或不断转韵的，它所表达的情感比较急促，宜于紧张迫切场面的描写。”[①] 这说明不同韵式具有不同的情感表现性。一般而言，让韵脚不变，一韵到底的格式，整齐流畅，便于抒发质

① 龙榆生：《词曲概论》，上海古籍出版社1980年版，第131页。

朴强烈的情感；韵部转换的格式，显得曲折委婉且规律中有变化，能强化声韵节奏对内在情绪的适应性能，宜于表现隐晦复杂的思想感情。此外，韵部的选择也往往带有情感色彩。有人曾把韵按韵腹的开口度的大小分成三级，即洪亮级、柔和级和细微级。洪亮级适合表现豪迈奔放、欢快热烈、激昂慷慨的情感；柔和级宜表现轻柔舒缓、平静悠扬的情感；细微级用来表现哀怨缠绵、沉郁细腻、忧伤愁苦的情感。清代周济曾指出不同的音韵与具体的情感形式是相对的，"东真韵宽平，支先韵细腻，鱼歌韵缠绵，萧尤韵感慨，各具声响，莫草草乱用。"[①] 正是由于外在形式韵律与内在情感韵律的巧妙结缘，才使得文学语言的韵律节奏充满着无穷的韵味。

（三）文学语言节奏的审美作用

节奏既然是形成文学语言美不可缺少的要素，那么，它的审美作用是什么呢？卢卡契在《审美特性》一书中曾转述过席勒的节奏审美观。席勒认为，节奏的审美作用有三种："第一，节奏的职能是使相互结合的内容上异质的东西同质化。第二，节奏的意义在于选择重要的东西而排除次要的细节。第三，节奏能为整个具体作品创造一个统一的审美氛围。"[②] 从席勒的这些观点可以看出，艺术节奏已经与原始社会出现的劳动节奏相去甚远，它在历史长河中，业已积淀了巨大而深厚的历史内容，它获得了与生命个体和谐运动的强大生命力。席勒关于节奏审美作用的分析，至今看来也是全面而中肯的。

席勒的第一条见解指出节奏能使"异质的东西同质化"，讲的是艺术节奏具有强大的审美调节功能。所谓异质的东西，是指那些共存于艺术创作中的不同内容的并列状况和对立状况，如动态的和静态的、冷色调与暖色调、正面的和侧面的，等等；而所谓同质化

---

① 周济：《宋四家词选目录序论》。

② 卢卡契：《审美特性》第1卷，中国社会科学出版社1986年版，第226页。

是指经过秩序化和规范化，使不同艺术内容的并列和对立统一为和谐的整体，以致达到水乳交融的程度。由此看来，“异质的东西同质化”可以解释为：经由艺术节奏的调节作用，促进并列的和对立的艺术内容达到变化的规则化和运动的有序化，使之既建立起不同层次的变化，又能显示艺术结构的和谐完整。比如鲁迅小说《药》的开头写道：

> 秋天的后半夜，月亮下去了，太阳还没有出，只剩下一片乌蓝的天；除了夜游的东西，什么都睡着。华老栓忽然坐起身，擦着火柴，点上遍身油腻的灯盏，茶馆的两间屋子里，便弥满了青白的光。

这段头一个长句中，各分句句式较为整齐、节奏相近，句中又用了“了”、“还”等字，使节奏、语气均变得更为舒缓，凸现出黎明前的黑暗那死一般的寂静。接下来，写主人公“忽然坐起身，擦着火柴，点上遍身油腻的灯盏”，一连串简洁、紧迫的动作描写，不仅打破了黑夜的寂静，开始了新的事件，而且语言节奏也显得急促了。在此由静到动，形成了鲜明而强烈的对比。而这种变化其内在机能又是明显的，前句结尾说，“一切都睡着”。其实躺着不动的华老栓并未睡，他在思考和酝酿着“忽然”起身的动作。无此“睡”的姿态，后面的动作就既不鲜明，又没根据。这里，鲁迅恰到好处地呈现出事件发展的有序性、必然性，而静与动的转化正是事件的进程和人物情感变化的表现。当我们读完《药》，发现华老栓彻夜不眠，急切起身，用尽积蓄，去买人血馒头为儿子治病，最终在希望和失望的交替中送了儿子的命时，再去体会开头的描写，便会感到鲁迅在静与动的描写中，象征出了主人公的愚昧、麻木和落后。

席勒认为，艺术节奏还可以起到强调某些重要内容而弱化一些

次要内容，即“选择重要的东西而排除次要的细节”。节奏的强调作用在许多作品中都有所体现。如戴望舒的诗《雨巷》第一节：

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

此诗通过音节的特殊排列体现出了强烈的节奏感。第一行的结尾是一个双音节词，这个双音节词又是另一句的开端；第二行在结尾处又重复了一个双音节词作为第三句的开端。这两个双音节词（独自、悠长）是语音强调的部分，这样句子的语音便形成了由弱到强的节奏。这里用音节特殊排列的方式形成的节奏，不是一种单一的语音现象，而是与表现意义密不可分。通过强调（独自、悠长）这两个双音节词，同时强调了这些音节所代表的意义单位。在这首诗中，最基本的意象恰恰是被语言节奏所强调的那些部分。这也证明：“语音的层面仍旧是产生意义的必不可少的先决条件。”[①]“这种节奏如果使用得好，就能够使我们更完好地理解作品本文；它有强调作用；它使文章紧凑；它建立不同层次的变化，提示了平行对比的关系；它把白话组织起来；而组织就是艺术。”[②] 韦勒克所说的“组织”，便是对艺术节奏调节作用的强调，并突出了节奏所具备的各种辅助性结构的价值。

席勒提出节奏的第三条审美作用是能为整个具体作品创造一个统一的审美氛围。这一条是前两条审美作用所产生的结果效应。当

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第166页。
② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第175页。

节奏使文学作品达到“异质的东西同质化”后，必然使作品形成和谐统一的格调，再经过运用节奏“选择重要的东西而排除次要的细节”的强调功能，使作品更紧凑地形成秩序化，并凸现出重要的内容，进而一个完整统一的审美氛围的出现也就不言而喻了。此外，作家直接利用文学语言的不同节奏，如舒缓的节奏或急促的节奏，使作品形成不同的审美氛围，达到个性化的抒情效果，也是创作中常见的重要选择。如诗人田间在抗日战争期间创作了大量的通俗、明朗的政治抒情诗，以宣传抗战，鼓舞士气。这位擂鼓诗人就喜欢用一顿体或二顿体的最短诗行，以形成一种短促急骤、类似鼓点般的节奏，造成昂扬、激越的审美氛围，使其笔下的诗歌具有强烈的战斗性和鼓动力量。

文学作品中的音律、节奏，反映了人们感性生命与宇宙大化的生命节律的统一。文学语言形式的下面表现着个体“情感生命”的内在联系和事件过程的递进。了解了文学语言节奏的特性及其构成要素，把握艺术节奏的审美作用，才能使我们更好地领会文学作品中声情并茂的审美意蕴。

二、文学语言的色彩美

马克思说过：“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式。”[①] 文学作品是用语言描绘的色彩世界。颇谙绘画艺术的当代作家冯骥才认为：“绘画是把瞬间变为永恒，文学是用文字的绘画，所有的文字都是色彩。”[②] 著名诗人艾青曾说过：对于所写的事物除了“给以明确的轮廓之外，还能使人感到有种颜色或声音和那作品不可分离地融洽在一起。”[③] 的确如此，作家有感于大千世界的五光

① 马克思：《政治经济学批判》，见《马克思恩格斯全集》第13卷，人民出版社1962年版，第145页。

② 转引自赵玫：《艺术天空的闪电》，《光明日报》1993年5月22日。

③ 《艾青全集》第3卷，花山文艺出版社1991年版，第28页

十色，他们以特有的艺术感觉倾心捕捉色彩，巧用语言的彩色碟，描景绘物，抒发情志。鲁迅作品中的百草园，秦牧笔下的五色土，杨朔散文中茶花怒放的昆明，刘白羽散文中的长江日出……都以生动的形象、绚丽的色彩，深深地打动了读者，使人倍感亲切。文学与色彩有着不解的姻缘，色彩是文学语言的形式美范畴之一。探讨文学作品中色彩语言的运用，必然是文学语言学研究的内容。

（一）色彩语言的表现性

提到色彩，人们自然会首先想到它与绘画艺术的紧密联系。早在一万多年以前，西班牙北海岸的洞窟中便留下了原始人用黑、赤、褐三色描绘的野牛图。那准确生动的线条、丰富鲜明的色彩，显示了原始初人对色彩、形体已具有了敏锐的感受力和形象思维的能力。新石器时期东西方的原始陶器上，已经有丰富多彩的带色纹样作装饰，足见色彩的应用已经成为原始人审美生活的重要组成部分。至于现代派画家笔下那充满激情、活泼生动的"色彩合奏"，更使我们感到绘画是色彩艺术，失去了色彩与线条，就失去了绘画。许多有关绘画的描述，如"丹青"、"青绿山水""浅绛山水"、"金碧山水"等词汇，也说明了绘画与色彩的关系。

其实，色彩不仅仅钟情于绘画，它几乎渗透到各个艺术门类。就音乐艺术而言，在艺术通感的作用下，欣赏音乐时常能出现色听现象。奥特曼在实验人对声音的色彩感觉时，发现有的人听高音产生白色的感觉，听中音产生灰色的感觉，听低音产生黑色的感觉。在欧洲 16 世纪以来的乐曲中，人们常常用高音区代表"明亮"、"洁白"、"白雪"、"白昼"；低音区代表"乌黑"、"阴暗"、"沉重"、"黑夜"等。音乐与色彩的关系已经引起了众多研究者的重视。

文学是语言艺术，作家凭借语言材料表现生活。社会生活本身是丰富多彩的，反映这种社会生活的文学作品也是一个色彩纷呈的世界。文学作品虽然不能像绘画那样直接地以色彩描绘客观事物，

但却可以用表示或者暗示色彩的文字、语言符号组成画面，来引发读者对色彩的美感联想，因而文学作品也应讲究色彩的表现和运用，用不同色彩的对照，色调和光线的变化，来烘染由主题所规定的独特环境，表达作家的特定情绪和感受。在欣赏文学作品时，只要我们稍加留意便可发现，擅长用五彩画笔，巧妙地描绘环境、渲染气氛、创造意境的优秀文学作品俯拾皆是。著名作家冰心的《寄小读者》，就是利用色彩语言的神奇魅力，成功地揭开了大自然的帘幕，把我们带入童话般的境界，文中这样描写：

> 十八夜以后，夜夜梦醒见月，只觉空明的枕上，梦与月相续，最好是近两夜，醒时将近黎明，天色碧蓝，一弦金色的月，不远对着弦月凹处，悬着一颗大星，万里无云的天上，只有一星一月，光景真是奇丽。

作者运用“碧蓝”和“金色”两个词，色彩凝重而又明艳，前者是最令人产生遐思的冷色调，用它写天，整个画面更显得幽远、神秘、宁静。又有明亮夺目的金色这种暖色调点缀其上，不仅打破了蓝色的单一感，而且使色调的明暗、冷暖在人们的联想视觉中构成鲜明的对比，使整个画面凝静美丽，富有童话般的意境。

以语言为媒介的文学作品在作用于人们的想象时，兼具听觉艺术和视觉艺术的特点，它既可以描绘静态的形象，又可以表现动态的事物，故而有人指出“有声有色”是我国古典诗歌的传统。声是声音，色指色彩。南宋·魏庆之在《诗人玉屑》中说：“杜少陵诗云：‘两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。’王维诗云：‘漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。’极尽写物之工。后来唯陈无已有云：‘黑云映黄槐，更着白鹭度’，无愧前人之作。”这里，对诗歌的声色配合及色彩的调和，做了精当的评述。在杜甫的绝句中，既有黄鹂和鸣，又有蓝天绿柳；既有静态的环境，又有活动的画面。短短

两句诗中就用了黄、翠、白、青四种色调，和谐柔美，由近及远，层次鲜明地勾勒出了一幅明丽清新的图画，给人以美的联想。

诗人还不满足于只表现对象的固有色，他们善于以细腻微妙的色彩感觉捕捉物象在特定时间内明暗和光色的变化，并能准确地描绘出不同光线下物体色调的微妙变化。“日照香炉生紫烟”（李白《望庐山瀑布》），“柳暗百花明”（王维《早春》），“绿湿红鲜水容媚”（温庭筠《春州曲》），“桃叶鸣蜩绿暗，荷花落日红酣”（王安石《题西太一壁二首》其一），“江色绿且明”（李白《荆门浮舟望蜀江》），“飞光染幽红”（李贺《感讽六首》其一），“日落江湖白，潮来天地青”（王维《送邢桂州》）。这些诗句都给人以丰富的视觉联想，读来格外清新。难怪香菱有这种感受：“‘日落江湖白，潮来天地青。’这‘白’、‘青’两个字，也似无理，想来，必得这两个字才形容得尽；念在嘴里，倒像有几千斤重的一个橄榄似的。”①

如果在大自然中变幻的色彩，还是光波作用的物理现象，是物理对象作用于视网的结果；那么，容纳到文学作品中的色彩，则是精神沉于物质的折射。文学作品中的色彩描绘不仅能使作品形象更加具体、生动，富有感人的艺术魅力，而且还能起到烘托气氛和暗示某种情感的作用。莫言小说《枯河》的开头部分这样写道：

> 一轮巨大的水淋淋的鲜红月亮从村庄东边暮色苍茫的原野上升起时，村子里弥漫的烟雾愈加厚重，并且似乎都染上了月亮的那种凄艳的红色。这时太阳刚刚落下来，地平线还残留着一大道长长的紫云。几颗瘦小的星斗在日月之间暂时地放出苍白的光芒。村子里朦胧着一种神秘的气氛，狗不叫，猫不叫，鹅鸭全是哑巴。

---

① 《红楼梦》第四十八回

这个开头是一个反现实逻辑的神秘预感。作家所选择的描绘自然景物的观察角度，是个隐匿主体的内视点，即它不是通常情况下一般人眼中的暮色村野，而是蕴满了作家主观感觉，带有明显荒诞性的图景，“变色”的月亮、紫色的残云、放出苍白光芒的星斗，烘托出一种惨烈的气氛，预示着作品将要表现沉重的死亡体验，使读者从开始就呼吸到血腥的气味，感觉到死神出现前那种止息一切的冷寂。小说接下来写了一个乡村男孩由于无辜过失，惨遭书记和自己父亲的毒打，为了向人间的冷酷复仇，男孩带着无奈的冤屈投进冰河自尽了。作者巧妙地运用色彩渲染环境、烘托情绪，对读者的感情起了成功的导向作用，使作品充满了耐人寻味的意蕴。

文学作品中的色彩还广泛地被用来展示人物的内心世界和人物命运的变化，这或许是文学运用色彩所独具的优势，正如匈牙利美学家巴拉兹所说：“一位画家能够画出一张羞红的面孔，但决不能画出一张苍白的脸由于羞愧而慢慢地变成玫瑰色；他能画出一张苍白的面孔，但它决不能画出脸变白这一富有戏剧性的现象。”[①] 在这一点上小说则可以充分地把握时间的流程，善于用翔实的文字，表达人物内心世界的细腻情感；用动态的色彩变化，展现出人物的心态和命运的变异过程。鲁迅在《祝福》中写祥林嫂命运的前后变化，就是巧用色彩造型话语的一个范例。祥林嫂初到鲁四老爷家里时，其形象是：“头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，年纪大约二十六七，脸色青黄，但两颊却还是红的。”祥林嫂年轻早寡，按照当时社会的伦理规范和村社习俗，她只能穿冷色调的素装，因此白头绳、乌裙、蓝夹袄、月白背心和青黄的脸色，都以象征性的色彩语言，暗示出了她的命运和不幸。但仍有红晕的面颊，说明她依然年轻、健康，富有生命的活力。祥林嫂第二次站在鲁家堂前时，仿佛穿着与以前都是相同的，一切循着老规矩，“只是两

---

① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1982 年版，第 257 页。

颊已经消失了血色”，这细微中的色彩变化，深深地展示出她的悲惨命运。过了十余年的被欺凌的生活，待到最后和“我”相遇时，则变成“五年前花白的头发，即今已经全白，全不像四十上下的人，脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。”暗示她的生命已经走到了尽头。这里，仅就色彩的细微刻画：两颊还是红的——两颊已经消失了血色——脸上黄中带黑，便状出祥林嫂不幸命运的动态变化的全过程。她的不幸，她的悲哀的灵魂和那无告的命运，都在色彩的变异中闪现出来。这既展示了小说的优势，也表现了鲁迅作品的色彩艺术。黑格尔曾精辟地指出：“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们特有的掌握色调和就色调构思的一种能力，所以也是再现的想像力和创造力的一个基本因素。”[1] 正是由于优秀作家具有这种色彩美感的能力，因而，在他们的作品中便能巧妙地敷彩设色，融情入色，以色暗示，以色象征。

（二）色彩语言的符号象征性和情感象征性

物象所造成的色彩现象是不依人的意志为转移的客观存在。这种存在作用于人的视觉之后才造成人的色彩感觉，客观的色彩现象所产生的色彩效果都是人的感觉反应的产物，“不通过感觉，我们就不能知道实物的任何形式，也不能知道运动的任何形式。”[2] 感觉是人脑思维活动的结果，必然包含一定的主观性。所以，色彩与人的心理、情绪、情感有着密切的联系。由于不同色彩给人以冷、暖、兴奋、沉静等不同感受，加之一定的文化、历史和民族心理、个性气质的影响，以及各种心理因素的综合作用，便可直接作用于人的情感。歌德曾经把色彩分为积极的色彩（黄、红黄、橙、红）

---

① 黑格尔：《美学》第3卷（上），商务印书馆1979年版，第282页。

② 《列宁全集》第14卷，人民出版社1988年版，第319页。

和消极的色彩（蓝、红蓝）。积极的色彩能够产生出一种“积极的、有生命力的和努力进取的态度”，而消极的色彩，则“适合表现那种不安的，温柔的和向往的情绪”。歌德凭着敏锐的感受力，描述了色彩具有激起人的情感和情绪的独特功能。对此，美国著名的艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆也曾精辟地指出：“说到表情作用，色彩却又胜过形状一筹，那落日的余晖以及地中海的碧蓝色彩所传达的表情，恐怕是任何确定的形状也望尘莫及的。”[①]

色彩具有符号象征性和情感象征性是自古有之的文化现象。以红色为例，远古时代，人的血液所特有的红色就被视为生命奥秘的具体象征，寄托着原始人的灵魂观念。几乎世界各地都发现过旧石器时代的原始人用红色赭石涂抹死者的习俗。我国山顶洞人在埋葬氏族的死者时，在其身上和周围撒上许多赤铁矿粉，意味着血液在周身流动，虽死犹生，意在呼唤生命。作为这一古老观念的延伸，我国古代多以红色的器物作为避邪之物，如朱索、朱帕、红衣等。古代达官贵人喜用红色作装饰，故有“朱门”之称，封建帝王臣僚们的官印又用朱红色印泥，这里红色又象征着尊贵与权力。随着时代的发展，红色的象征意义愈加丰富。人们以红色象征喜庆、吉祥、幸运、革命。所以，欢庆佳节挂红灯笼，过节贴红色春联、红色剪纸。在结婚典礼上，红色更是不可缺少的主色调，它象征着新郎新娘对美好生活的向往，使新婚气氛更加喜庆、热烈。此时，人们借助红色宣泄自己的情感，表达和交流欢快的情绪。在现实生活中，所谓“火红的年代”、“金色的年华”、“绿色的希望”、“玫瑰色的梦想”等，都是象征的说法。

在各门类艺术中，且不论绘画，色彩在戏曲、文学中亦有突出的表现。戏曲人物的脸谱用色以红表示忠义、黑表示刚直正义、白象征阴险狡诈、黄表示暴虐、绿表示顽强而有勇无谋、蓝表示性格

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 455 页。

刚直勇猛、金银色表示神仙鬼怪，等等，均是象征性用色的巧妙发挥。文学中不仅用色作景色描写，“春为青旸，夏为朱明，秋为白藏，冬为玄英。”（《尔雅》）诗人们还常常以色寄情，“怡红快绿”、“寒烟翠”、“紫蝶黄蜂俱有情”、“白云愁色满苍梧”等都成为广泛流传的名句。

语言中的色彩词在特定的条件下长期运用之后，便获得了约定俗成的固定的象征意义，如“白色”象征纯洁、素雅，“黑色”则象征死亡、恐怖等。然而，人们的社会实践是丰富复杂的，色彩的单一象征意义远远不能满足人们表达丰富多彩的社会生活的需要。所以，在运用色彩的具体实践中，一种色彩常常呈现出几种不同的象征意义或正反两重涵义。著名电影导演爱森斯坦在谈到彩色电影时，曾指出过一个有趣的现象，即每一种颜色所引起的感觉不是一个，而是成双成对的，而且是彼此相反的。如黑色，既是大礼服的颜色，也是丧服的颜色；绿色，令人想到青春，也让人想到暴力；蓝色，既可以是和平安宁，也可以是冷酷无情；红色，既可以是光明，也可以是血腥；白色，既可以是纯洁，也可能是死亡。[①] 由于色彩词具有如此广泛的象征意义和生动的表现力，这就使作家在作品中能灵活多变地运用色彩词表达特定的情感和独特的心境，或者通过色彩的象征，把不同范畴的事物和对立的意义凝结和统一起来，使作品充满迷人的意蕴。

在文学语言的实践中，作家有时并不恪守色彩固有的象征性，往往是临时赋予色彩词以某种象征意义。在宋代词人李清照早期的词中，用得最多的色彩词是“红”，她词中的“红”并不是喜庆、欢乐的象征，而是与孤寂、惆怅、幽怨紧密相连。“红藕香残玉簟秋。”（《一剪梅》）“秋已暮红稀香少。”（《怨王孙·湖上风来波浩渺》）“红酥肯放琼苞碎。”（《玉楼春·红梅》）“风定落花深，帘外拥

① 参见戴士和：《画布上的创造》，四川人民出版社1986年版，第116页。

红堆雪。"（《好事近·风定落花深》）"红"在词人笔下写的是花朵，可不仅仅是花朵的替换词，它象征着美好的事物。爱之愈深，就痛之愈切。词人喜爱的红色，在大自然中总是匆匆易逝，这不能不使多愁善感的词人黯然神伤，陷入深深的惋惜、惆怅和痛苦之中。因而，李清照借"红"作铺垫，去述"悲"，去道"愁"，抒发孤寂、幽怨的情怀。同是使用"红"这一色彩词，杨沫在《青春是鲜红的》中，则赋予另一番象征意义："青春应当是鲜红的，永远的鲜红——生命只属于这样的人。"其中"鲜红"象征革命的朝气、热情和献身精神。

在作家、诗人的笔下，色彩词的象征性有时还呈现出多义性的特点。从"欧罗巴带回一支彩色的芦笛"的艾青，便是一位善于运用色彩美的诗人，他在《绿》一诗中写道："刮的风是绿的，下的雨是绿的，流的水是绿的，阳光也是绿的。"这"绿"显然是诗人情绪、情感的象征符号，它强烈地吸引着人从外部物质世界转向对内部精神世界的探寻和体验。由"绿"所暗示的象征意义颇为丰富：它既可象征诗人的某种希望、追求和理想，也可象征诗人的特定心境，还可象征美丽宜人的自然景象，我们完全可以在"绿"中识读出诗人内在心灵的奥秘。可见，在文学作品中色彩词的象征涵义是十分丰富的。如果作家在创作中能妙笔生花，把色彩词语织进独特的语境之网，便能使语言实现由抽象到具体，从平实到新异，从单义到多义的转变。欣赏者在具体的语境中需要细细地品味、联想、开掘，方能准确理解色彩词背后深藏着的各种情感。正是这种富有暗示性和刺激力的象征，能促使读者展开想象的翅膀，体味作品内在深层的意蕴和情趣，自觉地参与审美再创造活动。

色彩词的象征性不仅体现在它能以色彩强调主体自身的感觉，使色彩意象成为内心情感的一种对应和暗示，而且在具体的语境中，有时为了某种表达效果的需要，作家还常常用色彩词直接象征客观事物，诸如，"穿红戴绿"、"青出于蓝"、"姹紫嫣红"、"回黄

转绿”、“粉白黛黑”等大量成语的使用，便足以证明这种用法。如此用法能鲜明形象地表现出客观事物的特点，使作品富有含蓄蕴藉之美。此外，色彩的情感象征性，还体现在不同的色彩象征不同的观念或品格。闻一多曾用诗歌形式描绘了不同颜色的象征意义，在题为《色彩》的诗中写道：“绿给了我发展，红给了我情热，黄教我以忠义，蓝教我以高洁，粉红赐了我希望，灰白赠了我悲哀，金加我以荣华之冕，银罩我以美幻之梦。”在特定的语境中，色彩词是某种情感的载体，寓意、象征的色彩词，能含蓄地表达作家的情感和作品的意蕴，为欣赏者充分展开联想与想象留下艺术的空间。

文学是情感的艺术，情感是文学作品生命之流动的汁液。在文学创作中，由于文学家对描写对象总是采取一种情感态度，总是熔铸进自己的主观感受，因而色彩的表情性就尤为新奇、突出。与丰富的色彩相比，语言显得格外贫乏。语言从属于概念，对人的特殊情感只能作极其简略的综合，这种综合只能留下知觉的核心，而对与中心知觉有区别的变异知觉却难以概括。语言这种概括的、抽象的符号，与特殊的、具体的、个别的艺术表现对象和艺术创造主体，必然存在着深刻的矛盾。艺术家要表达瞬间产生的奇异的感觉或微妙的情感，就会深深地感受到“语言的痛苦”，在深切的情绪体验和强烈的情感推动下，“艺术活动不‘使用’‘现成的语言’。它在进行中‘创造’语言。”[1] 因而超越或违背语言常规的变异修辞就会出现于作家、诗人的笔下，或流于口头，有时将没有色彩的事物赋予色彩，在不合情理中注人丰富的内涵。如艾青在《大堰河，我的保姆》这首诗中这样写道：

大堰河，今天，你的乳儿是在狱里，
写着一首呈给你的赞美诗，

① 科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社1985年版，282页。

呈给你黄土下紫色的灵魂，
呈给你拥抱过我的直伸着的手。

“灵魂”本身是一种看不见、摸不着，也无任何颜色可言的抽象物，诗人却赋予其“紫色”，显然这是违背常理的表述。对诗中这一充满神秘意味的色彩词，欣赏者经过反复揣摩、思索，才会领悟到诗人的用意，是用紫色来象征大堰河崇高善良的品质。又如，王润华的《春》中写道：

寺院
金黄色的钟声
将夕阳击落
野草丛中

诗人把黄昏中的视觉形象夕阳，与听觉形象的钟声联系在一起，在瞬间的感受中，凝练为一句形象化的诗句“金黄色的钟声”，这种用色彩描绘只能作用于人的听觉的钟声，是不合情理的语言组合。“显而易见，最初那个强烈的刺激使艺术家活跃的头脑把事物重新思索过，改造过，或是照明事物、扩大事物；或是把事物向一个方面歪曲，变得可笑。”① 正是这一描绘心理感受的变异修辞，使诗人把黄昏给人的一瞬间的感觉立体化和流动化了，并巧妙地传达出了客观景物在激情的影响下，在心灵中产生的印象。

作家不仅能够让没有色彩的事物具有色彩，而且还能描绘变态心理作用下主观感受到的色彩。在激情的推动下，有时人处于一种物我两忘、如醉如狂、混淆现实与幻景的想象状态中，此时便会产生真切的幻象，理性化的世界就会被分解、变形、散乱，世界万物

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1983年版，第27页。

都因变态心理的感受而变形，客观景物的色彩大多失去了原有的真实，而蒙上了主观感受到的色彩。在肖洛霍夫《静静的顿河》中，葛利高里眼中那轮“黑色的太阳”，便是特定情感的折射。葛利高里这个带有严重哥萨克偏见的中农，在无产阶级与地主资产阶级生死搏斗的漩涡中，摇摆不定，苦闷彷徨，终于陷入了反革命泥淖而不能自拔，对人民犯下了不可饶恕的罪行。他被打败了，连惟一的亲人阿克西尼亚也饮弹而死。这时候：

> 在旱风的蒙蒙雾气中，太阳升到断崖上空来了。太阳的光芒照得葛利高里的没戴帽子的头上的密密的白发闪着银光，从苍白的、因为一动不动而显得可怕的脸上滑过。他好像是从一场噩梦中醒过来，抬起脑袋，看见自己头顶上是一片黑色的天空和一轮耀眼的黑色的太阳。

黑色的太阳是纯主观的色彩，是葛利高里在特定的情境下所感受到的色彩，也是作家心灵的创造。“黑色的太阳”是极度悲伤、空虚、颓废的葛利高里痛苦灵魂的形象化的写照，是他那种阴暗心理的物化形态。这种变异性的描绘带有一种人们原初经验的新异感、模糊感，能巧妙地捕捉到情感这个微妙莫测的精灵。由于改变了客观事物的原有色彩，形成了与规范化语言描绘的“反差”，所以具有一定的接受难度，这就给人们的思维带来一种强烈刺激，能引起读者的注意，随之在读者的心理上产生了一个“惊奇——思考——理解”的过程。读者先是感到意外、新奇和疑感，继而便会透过这种表面的悖理与偏离，去探寻语言背后深藏着的真正涵义，理解作者用词的意图，体味到作品内在的意蕴。不言而喻，文学作品中的色彩不仅仅是事物、景物的外在表象，而是具有特定的审美价值，它是情绪和情感的符号，正如俄国著名画家列宾所言：“色彩即思想。”

（三）色彩词的言语义的成因

文学作品中的色彩语言富有主观感受的性质，带有明显的主体意识。现实中，艺术家对色彩的喜好是千差万别的。面对同一个事物，不同的艺术家可以产生出不同的情感和感受，"面对着同一棵雪松写生，如果有一千个画家，一定会画出一千种不同的色彩来。面对着同一片晚霞，有的文学家把它写成一片大火，有的文学家把它写成一块彩绸，有的则把它写成一朵朵的鸡冠花，有的则把它写作一滩滩的鲜血……"[①] 即使是同一个艺术家，在不同时期、不同场合中，对色彩的心理反映也总是有微妙变化的。造成创作主体对色彩情感体验上的差异性以及独特的色彩偏好，其原因是多方面的。

受时代因素的影响。文学是社会生活的反映，文学作品是特定时代的产物，不同时期的文学作品在色彩的运用上，自然会留下时代的烙印。日本学者就中国新文学的光明与黑暗色调的演化进行讨论时，曾经认为在作品的整个色调上，各个时期有着明显的不同。20年代，以鲁迅为代表的小说，虽然极力删削黑暗，装点欢容，努力使作品涂上一些亮色；然而整个画面是"黑漆漆的，不知是日是夜"，许多主人公的命运，都被那黑暗的世界所吞噬。30年代，茅盾的《子夜》，丁玲的《在黑暗中》等作品，则寄寓着光明与黑暗交织的文化氛围。在40年代里，解放区涌现的孙犁、赵树理、周立波以及丁玲的作品，是"新的人物，新的世界"，构成明朗、纯净的色彩与格调。就作家个人的创作而言，其作品中的色调也凝聚着特定时代的文化语境。如鲁迅作品对于深重色调的倾斜，就负荷着黑暗时代的重压。鲁迅在《呐喊·自序》中谈到自己创作心境时认为，那仿佛是生活在"一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁

① 鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年版，第110页。

的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡人死灭，并不感到就死的悲哀"。黑暗社会的压抑，内心难耐的寂寞，使鲁迅在设色润墨上表现出对黑色与青色的敏感与注重，他总是用深重色彩强化笔下的人物，构成了一个耐人寻味的黑色的家族。《铸剑》中的那个黑色人，从人群里挤出来，便是"黑须黑眼睛，瘦得如铁"的黑瘦汉子。待到进见国王时，再写"那人的衣服却是青的，须眉头发都黑，瘦得颧骨，眼圈骨，眉棱骨都高高地突出来"。这里，黑色的点染和重复，强化了人物的传奇性和侠风义骨。《孤独者》中的魏连殳是"浓黑的须眉占了一脸的小半"，"两眼在黑气里发光"。《孔乙己》中的孔乙己则是青白脸色，一部乱蓬蓬的花白胡子，"黑而且瘦。"《在酒楼上》的吕纬甫，不仅苍白、衰瘦，而且"精神很沉静，或者却是颓唐，又浓又黑的眉毛底下眼睛也失了精采"。深沉、冷峻的色调是特定环境下人物个性的外化，固然也积淀着鲁迅个人心态的投影。众所周知，在鲁迅的境遇中，凝结着对民族和祖国命运的沉重思索，凝结着忧患意识和社会责任感，他如牛负重，坚毅深沉，这种体验不可能不在行色润墨中形诸笔端，正所谓文如其人。

受民族因素的影响。不同民族在生活习惯、文化传统、民族心理和民族感情等方面都存在着客观的差异性，因而形成对色彩的不同审美情趣和对色彩的特殊偏爱。我国各民族都有自己使用色彩的习惯，京族喜欢蓝色，朝鲜族、藏族、回族、白族和纳西族崇尚白色，瑶族喜欢红色，哈尼族却喜欢青黑色，怒族崇尚黑色，彝族则喜欢黑、红、黄三色，汉族以红色代表喜庆、黄色象征权威、白色表示悲哀。对同一种色彩，不同民族常赋予不同的情感性和社会意义。譬如，同是白色，在我国，汉族把白色看成是传统的丧色，习惯用白色来祭奠亡人，以表示悲痛、哀悼。回、维、朝鲜族以白色象征纯洁、清白。藏族则用白色的"哈达"表示吉祥、崇高、幸福之意。在西方，婚礼上新娘穿的是白纱礼服以示其纯洁高尚。在宗

教意义上，白色表示神的圣洁。缅甸的宝塔，我国北京北海公园的白塔，扬州瘦西湖的小塔，都是白色的。印度的佛教把白象、白牛看成是吉祥、神圣之物。色彩感觉的民族差异性，在文学作品中会自然而然地表现出来。藏族民间英雄史诗《格萨尔王传》中，许多英雄身披白色铠甲，手舞白刃，骑白色战马，充分表现出藏族人民对白色的崇尚。又如，台湾诗人洛夫在参观菲律宾美军抗日阵将墓园时，面对17000个白色大理石十字架，写出了《白色墓园》一诗，诗中有如下诗句：

钢盔和鸢尾花　　　　白的
严肃的以及卑微的　　白的
在此都已暧昧如风　　白的
有磷质而无名字的灰烬　白的
散布与诸多战史中的　白的
死与达达　　　　　　白的
都是不容争辩的　　　白的

极力用白色渲染，不仅突出了视觉形象，而且真实地传达出了诗人面对白色十字架而产生的对生命、死亡等复杂情感的幻觉表象以及萦绕忽现的潜意识。这里，“白色带来了巨大的沉寂，像一堵冰冷冷的、坚固的和绵延不断的高墙。因此，白色对于我们的心理的作用就像是给一片毫无声息的静谧，如同音乐中倏然打断旋律的停顿。但白色并不是死亡的沉寂，而是一种孕育着希望的平静。”[①] 无疑，诗中的白色寄寓着诗人深层的内心体验。同是运用白色，在不同民族的艺术中所象征的意义、所表达的意蕴却有所不同。可见，各民族风俗信仰的多样性，以及长期的历史发展所融会起来的

① 康定斯基：《论艺术的精神》，中国社会科学出版社1987年版，第50—51页。

观念的混杂性，不可避免地导致了文学作品中色彩表现的差异性和多层次性。

受文化传统的影响。从文化学的角度看，语言是文化信息的一种载体，传统文化之所以能绵延不断地传承下来，相当重要的一个原因是语言有一种储存文化信息的功能。一个社会的语言能反映与其相应的文化，并能以最典型的形式表现文化活动。作为与人们社会生活、文化活动密切相关的色彩及色彩语言，也深深地被烙上了民族文化的印记。在中国传统文化中，色彩的生成和使用自古就带有丰富的文化内涵。在我国封建社会，色彩一直是区分社会等级的标志，从而具有尊卑贵贱的文化特征。如，汉魏以后，朱（赤、丹绛）、紫、黄、黑（玄、皂、缁），多为帝王公卿所用；青（苍）、白（素、缟）、绿则多用于低级官吏和庶民百姓。隋代起始开"品服衣"制度，以后各代基本相袭。皇帝礼服为"柘黄"（日光下呈赭黄，烛光下呈赭红，用柘桑木染），平时服朱。三品以上服紫，四品五品服绯，六品七品以绿，八品九品以青，庶民多穿白衣（本色麻布）、青衣（蓝或黑的布衣）。色彩被转化为封建统治者意志的体现。久而久之，使人们产生了一种色彩符号的认同感，平民百姓的用色自由及爱美之心受到沉重的压抑。

色彩及色彩语言在历史的积淀中所形成的文化内涵及象征意义，直接影响着艺术家的创作。明代画家戴进，在《秋江独钓图》中，画一红袍人垂钓于江边，被同代画家谢环参奏，"大红是朝官品服，钓鱼人安得有此？"从此戴进门庭冷落而无人问津，不得不向画友乞食糊口。只由于红色是富贵的象征，平民百姓是不能随意享用的。工诗善画的曹雪芹在《红楼梦》里，艺术地运用了色彩语言。有研究者指出，红色是《红楼梦》画廊里的主色。书名是《红楼梦》，作者自称写于"悼红轩"，总大观园一园之首的地方叫"怡红院"，主人公贾宝玉又称"怡红公子"，他生性又有爱红的毛病。至于自然景色、居处陈设、家具器皿、人物服饰、花卉果蔬等等，

敷施红色的地方不胜枚举。无疑，热烈、鲜艳的红色象征着大观园的尊贵地位。在大观园里，红色主要是少爷小姐的用色，并不是一般平民家子女都能享用的。贾宝玉在袭人家看见她的亲戚穿红衣服叹了口气。袭人便对他说："我知道你心里的缘故，想是说，'他那里配穿红的'。"显然，色彩的使用具有高低贵贱的等级区分，封建社会的文化传统对文学作品中色彩语言的运用有着极强的影响力。

受个性气质的影响。在大千世界里，由于每个人的身份、地位、经历、知识、素养、爱好等多方面的情况各不相同，造就了千差万别的个性气质，因而面对赤橙黄绿青蓝紫，每个人的感觉、认识、理解与评价就不会一致。一些研究者通过观察发现，不同性格的人喜欢不同的颜色。喜欢冷色调的人，多数性格内向；而性格开朗外向的人，又多喜欢暖色调。喜欢简单色彩的人，多数性格单调；喜欢多种色彩的人，则性格比较复杂。对色彩的不同感受和理解，也就必然导致语言运用上的差异性，形成不同的色彩表现风格。在中外艺术史上，艺术家对色彩的潜心追求，不仅浸染着人世的深情，对艺术的理想和价值取向；而且还深深地显示出艺术家的性格特征。就绘画而言，"鲁欧奥尔特喜欢在绘画时使用红色，而凡·高则喜欢用黄色，这种不同的喜好，就揭示出了两种不同的个性。"① 就个人而言，因个性因素及审美意识的变化，在色彩的运用上也会因之而变化。西班牙画家毕加索，早期的创作侧重描绘老人、病人、贫困者、孤独者，为了表现出孤苦凄清的画境，他选择了善于表现忧郁美的蓝色。后来，随着生活领域的扩大，常同杂技演员和流浪艺人接触，并把他们作为描绘对象，加之感情上的变化，于是就转向了粉红的色调。荷兰画家凡·高也是如此。他早期的作品，色调大抵是灰暗的。后来接受了印象派的影响，进而追求灿烂的色调。从血红直到玫瑰红，造成令人神秘的色彩效果。后

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 475 页。

期，则转向明快的黄色，他笔下那一幅幅《向日葵》，闪烁着阳光的金黄色调，正是画家炽热情感的反射。

作家、诗人“着色”的方法和格调也因人而异，表现出独特的意趣。李白性格耿介、襟怀坦荡，他的浪漫主义诗篇爱用象征纯洁的白色。“白云处处长随君”、“玉阶生白露”、“白露垂珠滴秋月”、“白发三千丈”、“白兔捣药成”等，读来明丽清新。李贺一生凄苦、遭遇坎坷，他在诗中也喜欢用“白”字，但抒发的是凄切的情怀，表现的是奇特的意象、幽冷怪艳的境界。如“秋白鲜红死”、“吟诗一夜东方白”、“蓝溪水气无清白”、“一夜绿房迎白晓”、“云楼半开壁斜白”等，用惨白之色来渲染悲凉的气氛。山水诗人王维喜欢用“青”、“翠”、“绿”等冷色表现其退隐之后的宁静的心情。如“明月松间照，清泉石上流”，“白云回望合，青霭入看无”，“青浅白石滩，绿蒲向堪把”等，用沉静的冷色描绘着多变的、朦胧的境界，传达出怡然、愉悦的心情。

文学作品中蕴含着极丰富的色彩美，作家、诗人在创作过程中，灵活、巧妙地运用色彩语言，不仅能够提高语言表达效果，形象逼真地反映丰富多彩的社会生活，而且能丰富作品的内涵，创造出独特新颖的意境美。因此，良好的色彩感觉应该是文学家应具备的基本素质之一。

三、文学语言的造型美

在有些人看来把“语言”与“造型”结合在一起会感到很奇怪，因为长期以来艺术理论界是把“语言艺术”和“造型艺术”看作是两种不同性质的艺术门类，认为前者直接诉诸人的想象，后者直接诉诸人的感官。这样便给人们留下了一种印象，好像“语言”只能诉诸人的想象。其实不然，以文字排列为外观形态的语言艺术虽然没有以图像呈现为外观形态的艺术门类那样强烈的视觉映像，但语言艺术的呈现形态及语言结构中所蕴含着的表现性，依然能使

人见出文学艺术所独具的造型特点和造型功能。

20世纪20年代中期，我国现代诗人闻一多在《诗的格律》一文中提出著名的诗的“三美”主张。他说：“诗的实力不独包括音乐的美（音节），绘画的美（词藻），并且还有建筑的美（节的匀称和句的均齐）。”[①] 这里所说的“建筑美”就是指诗歌艺术的造型美。而文学作品的造型美又离不开语言文字本身的特质和结构语言的艺术。由于文学作品是结构文字的产物，所以，领略语言艺术的造型美，有一个重要的前提需要遵守，即：应先从探讨语言文字的特质入手。

（一）汉文字的图像感和形象性

汉语言的文字构造有其特殊性。汉文字是象形表意的文字，其特性与西方的拼音文字迥然有异。从汉字生成的最早形态来看，不管是初文、象形、指事、会意、形声，还是转注、假借等，它们的共同特点是以形象视觉为第一性。象形字以线条描画事物轮廓或局部特征，图像感和形体感很强；指事字、会意字、形声字的构形，也都被程度不同地渗入象形字的图像性和形体意识，也都少不了形象视觉的组成部分。远古先民在造字过程中，充分地体现了他们对世界的体验和感受，对物态人情的描摹与象征，他们是以象表意的。正如姜亮夫所指出的：“整个汉字的精神，是从人（更确切一点说，是人的身体全部）出发的，一切物质的存在，是从人的眼所见、耳所闻、手所触、鼻所嗅、舌所尝出的（而尤以‘见’为重要）。”[②] 汉文字能直接传达出人对认知对象的感性、知性的形象化信息，能指的感性与所指的抽象性的结合，在汉字中达到高层次的实现。如“用力于田”为“男”，“持帚洒扫”为“妇”（婦），形象地反映了这些文字生成时代男女劳动分工的不同。在汉字中象

① 杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》，花城出版社1985年版，第125页。

② 姜亮夫：《古文字学》，浙江人民出版社1984年版，第69页。

"山"、"门"、"田"、"林"、"众"等无不自然地具有该事物的形象因素。

汉字的象形性拥有视觉艺术的造型美，能直接诉诸读者的感官，使其"睹形悟义"、"察而见意"，易使读者产生感性、感情的审美激荡。这是汉字较之拼音文字的一大优长。西方拼音文字在传递信息方面是通过抽象的符号达到抽象的概念，再用抽象的概念唤醒人对所指事物的感性记忆。由于拼音文字是不及物的抽象符号，不具有感性视觉美，所以打开一本拼音文字的文学书和一本汉语的文学书，在没有进入内容的阅读前，给人的感觉是大不相同的。"拼音符号写成的一页像一片冷漠没有表情机械化的抽象符号码成的一扇墙，没有传达给你任何感性刺激，而用汉语写成的一页却像一个画廊壁上的一幅幅画，争先恐后地向你的感官申诉它的喜怒、哀乐、美丑、幽默、宁静……等各种感情。在你的思维开动它的逻辑运作之前，你的感官，想象就早已进入状态。"① 由此可见，汉字具有拼音文字无法比拟的感性魅力。由于汉字的特殊性及汉文学语言传达的独特性，读者在接受文学作品时，阅读汉字文学作品比起阅读拼音文字的文学作品来，对作品意象的领悟要更为直接和感性。

中国的汉字与图画有着千丝万缕的联系，它是一种脱胎于图画的文字。美学家高尔太指出："一切西方艺术可归本于音乐，一切中国绘画可归本于书法，书画同源说之起源于太古的象形文字。"② 道出了象形文字与书画的联系。文字是由绘画起的，但从图画到文字有一个渐进的发展过程，原始初人先是用图画作助忆符号，这种助忆符号逐渐演化为图画文字，再由图画文字发展成为表意文字。对于汉字与绘画的联系与区别，唐兰指出："文字本于图画，最初

① 郑敏：《语言观念必须革新》，《文学评论》1996年第4期。

② 高尔太：《论美》，甘肃人民出版社1982年版，第303页。

的文字是可以读出来的图画，但图画却不一定能读。”[①] 他认为仅有象形字还不能完整地记录语言，“真正的文字，要到象意文字才算成功的。”[②] “但‘象意’字还是图画，用以表达一切事物的动作和形态。”[③] 这说明，汉字在形成和发展过程中，很大程度地利用、借鉴了图画，运用了与图画类似的形象思维，而且汉字在摹象、表意等方面体现了中国的绘画精神。此外，在汉字的发展道路上，由于它没能最终走向纯粹标音的地步，而是始终保留着示意性，保留着方块性的形体特征，所以，汉字便始终呈现出一定的图形性。所以，闻一多坚定地宣称：“惟有象形的中国文字，可直接表现绘画的美。西方的文字变成声音，透过想象才能感到绘画的美。可是中国的文字，你不必念出来，只要一看见‘落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色’这两句诗，立刻就可饱览绘画的美。”[④] 正是由于汉字具有丰富的形象素质和很强的图像感，易形成强烈的感官刺激，易构成文学语言的造型美。

（二）文学作品的外在造型美

文学作品的艺术效果是通过语言形式而得以实现的。如果我们用日常语言述说一个颇有魅力的故事，会令人感到索然无味；反之，“我们只要稍微在语言、声调、加重语气、停顿、句的长度方面加以改变，这个诗的世界就会变成另外一个世界，这个作品就会变成另外一个作品。”[⑤] 如果你看到下面这段文字：“我吃了放在冰箱里的梅子，它们大概是你留着早餐吃的。请原谅，它们太可口了，那么甜，那么凉！”你会毫不犹豫地断定这是一张普通的便条，但是，在美国诗人W·C·威廉斯笔下，却把这张便条分行排列成一

① 唐兰：《中国文字学》，开明书店1949年版，第62页。
② 唐兰：《中国文字学》，开明书店1949年版，第90页。
③ 唐兰：《中国文字学》，开明书店1949年版，第93页。
④ 闻一多：《女神之地方色彩》，见《创造周报》第5期（1922 12）
⑤ 凯塞尔：《语言的艺术作品》，上海译文出版社1984年版，第7页。

首别致的小诗，题为《便条》：

我吃了
放在
冰箱里的
梅子
它们
大概是你
留着
早餐吃的
请原谅
它们太可口了
那么甜
那么凉

语言结构形式的变化就创造了意义，暗示给读者它不是便条而是诗，读者便会去发掘那字里行间的诗意。这说明，一段文字是否是诗，未必取决于语言本身，而取决于文字的排列（可视）形式。文学作品的内容、意蕴不只是用语言来“表达”和“反映”的东西，而是被语言所创造的。因此，卡西尔曾指出：“我们认为言语具有创造的和构造的功能，而不是单纯的复制功能。”① 而文学语言的这种创造性功能则更多地体现在语言形式的审美构筑上。所以，文学作品的外在造型美是分析和鉴赏文学作品不容忽视的因素。文学作品的外在造型美主要表现为整齐美和参差美。

1. 整齐美

整齐，又叫“整齐一律”，是形式美的一种形态。黑格尔说：

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版，第167页。

"整齐一律一般是外表的一致性，说得更明确一点，是同一形状的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋予定性作用的统一。"[①]"整齐"在建筑、绘画、音乐、舞蹈、服饰等艺术形式中是一项重要的形式美法则，它通过时间、空间上的有序排列，在抽象的无生命的形式中灌注着精神和灵魂。在语言艺术作品的建构中同样也体现着"整齐一律"的美学原则。从文字的空间构架、组合形式到语言符号的节奏韵律、流动方式，都能以"整齐一律"的美感表现人物、事件、情感和意境，把内容转化为一种定性的感性材料。汉字是单音独体字，无论如何复杂的一个字，所占的时间和空间都是相同的，这样，它排列起来就非常整齐，具有一种独特的建筑之美。这种美，是西方拼音文字创造出来的诗所不可比拟的。

（1）对偶

自古以来，汉民族特别喜欢成双成对，认为这是吉祥和谐的象征。偶对的建构模式，很早便在中国人的心灵深处牢牢地固定下来，形成为一种具有深刻而广泛影响力的习惯性思维方式。偶对思维方式渊源于对自然的体认，或者说取法自然。刘勰在《文心雕龙·丽辞》开篇就说："造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。"人心产生对偶的词句，以及欣赏时对对偶的需要，反映了人的生理节奏和心理节奏，体现着宇宙造化的自然精神。所以，语言艺术必然要打上偶对建构的烙印。从美学角度来看，这就形成了整齐、均衡、对称的形式美。自古人们作文、写诗就钟情于对偶句式的运用，讲究"性相对，神相联"一直沿袭到今天。

所谓对偶，是将一对字数相等、结构相同或相似的词组或句子对称地排列在一起，用来表达相类、相关或相对、相反等语义内容。又可称为"俪辞"、"对仗"。对偶所产生的整齐美，在我国古

---

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第173页。

代文学作品中表现得非常充分。“言笑晏晏，信誓旦旦”。[1] “雷填填兮雨冥冥，风飒飒兮木萧萧。”[2]《诗经》、《楚辞》已开偶对句的先河。其后，汉赋骈文，更是广为施用。但是，唐代以前，真正自觉地遵循一定格律，特别是平仄声律要求而构成的对仗联句，还没有形成。经历了南北朝对汉语声律的探索实践，唐代形成了五言、七言的格律诗（或称近体诗）。唐代律诗的一个主要特点，就是中间两联（通称颔联、颈联）须用对仗句。如何相对？《红楼梦》第四十八回林黛玉教香菱作诗，述口诀道：“实对实，虚对虚。平对仄，仄对平；平仄要分清。一三五不论，二四六分明。”此口诀说明格律诗对仗的特点。“实对实，虚对虚”是就上下句相对词语的语法类别而言的；“平对仄，仄对平”是就词语的声调类别而言的；“一三五不论，二四六分明”是就七言律诗中文字的地位作用而言的，即：平仄相对过程中，第一、三、五字，大体可以不必讲究，但二、四、六字则须严加考究。因为每句的第二、四、六字（尤其是第七字）全是节，读时全要顿一下，以形成此起彼伏的节奏感。

律诗中的对偶句，由于句法、词性、声律的两两对应，自然能产生一种强大的吸引力和内聚力，经过前后映衬，互相补充，形成一个和谐的、内蕴丰富的整体。例如：

①深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。

——杜　牧：《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪，夹溪居人》

②海内存知己，天涯若比邻。

——王　勃：《送杜少府之任蜀州》

③一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。

——杜　甫：《咏怀古迹·其三》

---

① 《诗经·卫风·氓》。

② 《楚辞·九歌·山鬼》。

例①生动地绘出了诗人在开元寺水阁上见到的两种景色：深秋时节的密雨，犹如给千家万户挂上了层层雨帘；落日时分的楼台，伴着和风传出了阵阵动人的笛声。此联阴晴各异，声色兼备，写得极为明丽清新。例②是千古传诵的名句，利用整齐的对偶，表示出一种因果关系，即：只要天下有知音，即使远隔天涯，也如比邻而居一样。诗人用"海内"、"天涯"对举，胸怀何等开阔、健朗！由此把送别的情谊升华到了一个崭新的境界。例③表示承续关系：王昭君远嫁匈奴，身行万里，最后落得埋骨塞外，冢留千秋。上句从"紫台"到"朔漠"，极言其大；下句从辽阔的空间转到一个特定的点，突出黄昏下的"青冢"，在冷艳、凄凉的情调中传达出诗人的感伤。

从诗歌中的这些例子可以看出，对偶句的形式不仅充分表现出均衡对称的整齐美和节奏和谐的音乐美，而且能使诗篇格外洗练蕴藉，在奇妙的词语"匹配"中，把不同事物有机地联系在一起，鲜明地揭示事物的内部关系，突出事物的对立统一性。恰如钱钟书所言："律体之有对仗，乃撮合语言，配成眷属。愈能使不类为类，愈见诗人心手之妙。"① 由对偶句发展而成的排比句，是用三个或三个以上结构相似、语气一致的语句表达相似或相关的内容。虽然在字数、结构上，排比句不及对偶句严整，但由于它是成串地表达相关意思，文气贯通，层层递进，依然能体现出律动规则和整齐匀称之美。

（2）反复

反复也能形成"整齐一律"的语言形式美。所谓反复，就是在一定语言作品的外在形式中出现某种单纯一致的、见不到明显差异和对立因素的重复。这种外表一致的重复，在书写形式、篇章结构、语词语句的空间排列上，往往能造成清晰的脉络、有序的条

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第185页。

理；在语音音响、节奏韵律的时间流转上，往往呈现出反复回环的态势；在语义的传达、情感的抒发上，能突出重点，表达深刻的思想情感，给人以深刻的印象。汉语文学作品从汉字偏旁部首的排列，到语词、语句乃至整个作品的组织结构上，更容易达到整齐一律的目的。例如：

逍遥近道边，憩息慰惫懑。
晴晖时晦明，谑语谐谠论。
草莱荒蒙茏，宝屋壅尘坌。
僮仆侍偪侧，泾渭清浊混。

——黄庭坚：《戏题》

这首诗基本上是每个语句都重复使用同一偏旁的字，表达出一定的内容，在空间排列上所呈现出的整齐一致的形式，可使人一目了然。

反复的形式主要有两种类型：连续反复和间隔反复。连续反复，指同一词组或句子连接出现，中间没有什么间隔，就像街道两旁整齐排列着的杨树一样，给人以单纯齐一的抽象一致的美感。例如：

一片，一片，半空里
　掉下雪片；
有一个妇人，有一个妇人，
　独坐在阶沿。

虎虎的，虎虎的，风啊
　在树林间；
有一个妇人，有一个妇人，

独自在哽咽。

——徐志摩:《盖上几张油纸》

诗中加着重点的语句是成双成对地运用了"反复"这一修辞方法，这一连串的反复突出了风雪交加的恶劣自然环境及妇人孤独悲凉的处境。字里行间饱含着作者深切的同情和感伤。这些重复的语词、句子，把诗歌要表现的内容和意蕴呈现为一种有定性的外在形式和感性材料，形成一种可以耳闻目睹的表现情感和意念的艺术语言。

间隔反复，指同一语词或句子间隔若干词句或段落而反复申说。例如：

小时候/乡愁是一枚小小的邮票/我在这头/母亲在那头
长大后/乡愁是一枚窄窄的船票/我在这头/新娘在那头
后来呵/乡愁是一方矮矮的坟墓/我在外头/母亲在里头
现在呵/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头

——余光中:《乡愁》

在诗的四节中，每一节的固定位置上都出现"乡愁"这一核心意象，而"邮票"、"船票"、"坟墓"、"海峡"均围绕着"乡愁"展开，语义逐层加深；又通过诗句"在这头"与"在那头"的间隔反复，把乡愁渲染得更加浓郁深厚。整齐的语言形式所造成的节奏美、韵律美，体现着该诗内在情绪节奏的等量反复规律，同时也收到了凸现、强调、照应、贯穿、往复回环等修辞美的效果。

(3) 回环

我们阅读名家作品时，常会发现句子头尾蝉联、回环往复所构成的整齐匀称之美。在汉语表达中，回环是一种颇具意味的、前后相互关联的修辞艺术。它把那种词语相同或相似，而排列次序不同

的词组或句子紧紧相连，前者的尾是后者的头，后者的尾又是前者的头，形成一种循环往复之趣。循环往复辞约意丰，前后两句相互比照又互为依存，可以表达更为丰富的内容，可以渲染两种事物之间相互依存、相互补充或者是相互制约、相互对应的辩证关系。例如：

①村舍与树林是这地盘子的棋子，有村舍处有佳荫，有佳荫处有村舍。

——徐志摩：《我所知道的康桥》

②婶娘，你侄儿虽说年轻，却是他敬我，我敬他，从来没有红过脸儿。

——曹雪芹：《红楼梦》第十一回

例①在加点的两个分句中，前后所使用的词语完全一样，只是排列次序相反，前句之尾“有佳荫”成了后句之首，后句之尾“有村舍”又成了前句的头，形成首尾衔接，循环往复的结构。语词排列整齐匀称，节律感强，且鲜明地表现了“村舍”与“佳荫”相互依存、相互联系。例②“他敬我，我敬他”也是回环句，通过运用回环的修辞手法，恰到好处地表现了两人之间相互敬重的密切关系，揭示出人与人之间和谐相处的辩证法。

回环分严式与宽式两种。严式回环，前后两句词语相同，但排列次序则完全相反，属整齐的自然曲线的回环，诸如：“诗中有画，画中有诗”、“改革中调整，调整中改革”等。这类回环语句工整，能充分体现出整齐一律的美。宽式回环，前后两项两个关键词语相同，其他略有变化，字数或排列次序局部也有所不同。如“爱使光明更加光明，光明使爱成为更深更强的爱。”（王蒙：《布礼》）前后两句中“爱”与“光明”两个关键词相同，但两句字数不同。前一句写“爱使光明”如何，后一句写“光明使爱”如何。通过宽式回

环，表现了“爱”与“光明”的辩证关系。回环中关联着的语词、语句、音义对流，相得益彰。

语言艺术家还善于运用回环的方法写成回文联、回文诗、回文词、回文曲等，形成汉字所独有的语言艺术。回文诗有多种形式，以回文律诗的技巧为高。它必须在字数、句数、平仄、对仗等方面，顺读倒读都符合律诗的要求，并能表现丰富的内容。如苏轼的七律《题金山寺》便是一首有名的写景咏物回文诗：

潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明。
桥对寺门松径小，巷当泉眼石波清。
迢迢远树江天晓，蔼蔼红霞晚日晴。
遥望四山云接水，碧峰千点数鸥轻。

倒读：

轻鸥数点千峰碧，水接云山四望遥。
晴日晚霞红蔼蔼，晓天江树远迢迢。
清波石眼泉当巷，小径松门寺对桥。
明月钓舟渔浦远，倾山雪浪暗随潮。

这首七律写镇江金山寺傍晚和清晨优美宁静的山水风光。顺读逆诵均能成文达意、音韵流畅，倒观正看字字相连，构成一种你中有我、我中有你的合二为一的形式。这首工整的回环诗，不仅反映出诗人奇妙的构思，而且在语言风格上不失苏轼的豪气，可谓难能可贵。

以上所谈的对偶、反复、回环，是语言整齐之美的几种形态和表现方式，其核心是在“同一形状的一致的重复”中显现主体心灵的审美追求。创作主体把丰富的情感、复杂的内容转化为整齐的语

言形式，使之成为便于记忆和诵读的名篇佳句流传至今，由此整齐的语言形式也成为语言艺术中创造美、接受美的一种重要方式。

2. 参差美

在文学的百花园中，文学作品的语言结构形态是多种多样的，既有偶句、律诗等所体现的形式美的“整一律”，又有散文诗、自由体等所显示的形式美的“多样统一律”。整齐一律的形体固然能给人以方正、严谨、规整的美感，但约定俗成的格律又限制着诗人情感的自由抒发。因此，那些有才气的诗人总是努力从规律中求自由，在限制中求变化。艾青认为：“艺术的规律是在变化里取得统一，是在参错里取得和谐，是在运动里取得均衡，是在复杂里取得单纯、自由而自己成了约束。”[①] 艾青对诗歌形式美的追求，概括出了文学语言造型美的另一种形态，即参差错落之美。比起整齐形式的语言造型美来，参差错落之美是较为丰富的一种形式美，它围绕一个主题，“杂而不越”，在参差的形式中达到内蕴的和谐一致性。

文学语言的参差之美在诗、词、曲等文体中均有所体现。现代格律体新诗突破了旧体律诗的形式，诗人从“内容”、“自我”、“需要”出发建构诗的形式，使新诗格律层出不穷、多种多样，有多少种内容就有多少种适合于表现这种内容的形式，由此创造了多种多样的、基于“多样统一律”的形式美。闻一多是新格律诗的倡导者，也是卓有成效的实践者。他创造的格律诗着力于格律句式的建构，既有顿数和字数一致，整齐划一的句式；也有顿数和字数不完全一致，灵动多变的句式，如《死水》诗集中的《你莫怨我》一诗，就是二顿四言句式和三顿七言句式的混合运用，现举出第一节：

① 艾青：《诗论》，人民文学出版社 1980 年版，第 176—177 页。

你莫怨我！
这原来不算什么，
人生是萍水相逢，
让它萍水样错过。
你莫怨我！

此诗以三顿七言句式为主，兼用二顿四言句式。诗人通过巧妙的诗行调度，长短句相间，使全诗于凝集整齐中洋溢着灵动变化之趣，诗歌建筑形体参差错落。诗中的二顿四言句式，在形式上起复沓作用，既增强了诗的节奏，又抒发了强烈的情感。

说到诗行排列的参差错落，人们自然会想到别具一格的楼梯诗。楼梯诗是诗行按照一定规律向后错开排列，形如楼梯。这种诗体最早为前苏联诗人马雅可夫斯基所推崇，他的政治鼓动诗多采用这种形式。在我国，自从田间的《给战斗者》在抗战中问世并广受欢迎后，楼梯诗便逐渐流传开来。建国以后，郭小川、贺敬之用这种诗体创作了《向困难进军》、《放声歌唱》、《雷锋之歌》等朗诵诗，都取得了较高的成就。楼梯式排列的诗行，不仅具有形体上的参差美，而且更富于表现力。它不是出自诗人“忽上忽下”的主观随意性，而是按照诗行内在的节奏、停顿，富有暗示性的巧妙的结构安排。马雅可夫斯基在谈到《给谢尔盖·叶（赛宁》这首诗的梯式分行时，曾做过这样的说明：

海阔天空……
　　您飞吧，
　　　　冲进星群里。

“‘海阔天空’独立地摆着，作为单独的词，它形容天空的景色。‘您飞吧’单独地摆着，为了不致成为命令式：‘您飞进星星里

去吧'，等等。"[1] 他的这番话恰恰说明诗行采用何种形式排列，不是诗人随心所欲、胡乱安排，而是随物赋形、依神赋形，构造适合诗人情感表达的最佳结构体。形式是内在意蕴的外在表现。同时，这种具有参差美的楼梯诗，也便于读者正确领会和朗诵，读起来语调缓急顿挫、自然间歇、琅琅上口。正如郭小川所说："如果把二十个字排成一行，那读者（尤其是朗诵者）一定会感到难念。所以，我大体上按照念这些句子时自然的间歇，按照音韵的变化作了这样一种排列，多少也想暗示读者：哪里顿一下，哪里加强一些，哪里用一种什么调子。"[2]

在诗歌发展史上，图像诗是具有特殊参差美的诗体形式，图像诗大致分两类，一类是将诗写成一定的图形，如塔形、菱形、三角形等；另一类是把诗行排列成一定的图像，用以表达诗的意图。图像诗凸现了文学语言的造型美，并通过特定的造型直接给人以视觉上的具象感和空间感；或通过诗行具象形式的排列，构成有意味的图形，形象化地体现诗的内容。如白居易的《诗》：

诗。
绮美，瑰丽。
明月夜，落花时。
能助欢笑，亦伤别离。
调清金石怨，吟苦鬼神悲。
天下只应我爱，世间惟有君知。
自从都尉别苏句，便到司空送白辞。

这首咏诗诗作于唐文宗太和三年（829年）。当时，白居易被罢免刑部侍郎，授予东都（洛阳）分司太子宾客之职。离开长安

① 《马雅可夫斯基选集》第5卷，人民文学出版社1961年版，第99—100页。
② 郭小川：《谈诗》，上海文艺出版社1984年版，第103页。

时，王起、令狐楚、元稹等好友为其送别。白居易酒酣耳热之际，吟成这首宝塔诗作为临别纪念。诗文的排列呈现参差美与对称美，整体则构成一个完美的塔形。人们通过目睹这首诗的独特的文字造型，能形象地感受到诗人与朋友之间牢固可靠，犹如耸立着的铁塔般深厚的情谊。

现当代诗人中，也有不少人擅长写图像诗。白木所作的《孕妇》一诗，其诗句的排列形式如同孕妇凸起的肚子，令人睹形悟义。江河的《让我们一块儿走吧》，传达的是人与自然的和谐相通的意象。此诗把两组诗句分别排列成台形，营造出一种人与自然逐步交融反复交融的氛围，并在视觉上造成错落有致的韵律，让读者感受到内在的情绪脉搏。台湾诗人白荻的《流浪者》，诗句排列犹如一幅山水画，右边是高耸的远山，左边是近山与水中的倒影，中间两句“在地平线上”构成了地平线，地平线上孤零零地立着“一株丝杉”，在天地间寂寞而哀愁地流浪。通过诗行的排列而形成的各种不同的造型，是以直观的视觉效果来表现诗歌的内蕴。固然，在中外诗史上出现的图像诗，确有一些属于玩弄文字游戏、形式技巧之作，但也不乏内蕴丰富，具有形式美兼诗意美的成功之作。这些优秀的成功之作以形象化的文字构图，为我们展示了文学语言所具有的造型功能。

文学语言的外在造型美在于将文学形象的形态、美质特征转化为“视觉信息”，并将这些信息及时而又清楚地传给眼睛，使读者将抽象的语言文字迅速转化为视觉形象，在文学鉴赏中产生联想，从中获得新鲜而陌生的美感。文学作品的这种外在造型美有助于呈现作品内在的美与力，而作品内在的美与力则使得用文字方砖营造起来的文学建筑更富有迷人的魅力。

第六章　文学语言的风格

风格问题是文论家和语言学家共同关心和热衷探讨的问题。尽管他们观察、分析和研究问题的角度有差异，但都把研究的重点放在语言的表现形态方面。探讨文学语言的风格，有助于深化对文学风格的认识，开拓文学风格研究的新视野。

一、文学风格的语言特质

“风格”一词源于希腊文，含有“木堆”、“石柱”、“雕刻刀”、“铁笔”之类的意思。希腊人取后一种含义，把它加以引申，表示以文字修饰思想和说服他人的一种语言方式和演讲技巧。这种用法最早见于古罗马喜剧作家特伦斯和罗马名作家西塞罗等人的著作中，后来由希腊文而传入拉丁文和其他语种。近代英国文学批评家瓦尔特·罗利在《论风格》一文中说：“style这个在拉丁语原意为铁笔的名词，久已用来作为标明驾驭语言这种流动事物的艺术，而这种驾驭是具有日益蓬勃的生机与审慎的矫健性的。显而易见，凭借譬喻手段（譬喻仍不失为文学方法的一种概括），本来最刻板最简单的工具竟把它的名字假借给艺术中最精致最灵活的艺术。”[1]风格被喻为组成、组织文字的特定方法，或以文字装饰思想的特殊方式。此外，在英文、德文、法文和俄文中，“风格”一词都含有笔法、格调、文风、文体等多种相近的含义。

在中国古代，“风格”一词也有丰富的内涵。魏晋时期开始使用“风格”这个词，起初不是用来品文，而是用来品人，指人的风

---

① 高健编译：《英美近代散文选读》，商务印书馆1986年版，第68—69页。

神标格，是用来评价人的体貌、德性、行为特点等风度品格的词。如晋葛洪《抱朴子·品行》："士有行已高简，风格峻峭，啸傲偃蹇，凌才慢俗，不肃检括，不护小失，适情率意，旁若无人，朋党排遣，谈者同败，上友不附，品藻所遗，而立朝正色，知无不为，忠于奉上，明以傲下盖难分之九也。"可见，当时"风格"主要是指人在道德情操等方面的修养及行为表现。后来风格被移入文艺批评领域，用来指作家、艺术家在创作中表现出来的创作个性和作品的总体特征。

文学是以语言为物质材料来塑造形象、反映生活的艺术。文学语言不像日常生活语言那样，常常只是一种过渡的中介。文学语言本身就有意义，文学语言本身就是目的。基于这样的认识，许多文论家着眼于从作品外在形式所呈现的特色来理解风格，认为文学风格就是一种语言形式，是主客体高度和谐状态下的一种词语境界。古希腊的亚里士多德说："普通字可以使风格显得明白清晰。最能使风格既明白清晰而又不流于平凡的字，是衍体字和变体字。"① 法国19世纪著名的文艺理论家丹纳认为："一部书不过是一连串的句子，或是作者说的，或是作者叫他的人物说的；我们的眼睛和耳朵所能捕捉的只限于这些句子，凡是心领神会，在字里行间所能感受的更多的东西，也要靠这些句子作媒介。"② 美国学者艾布拉姆斯在谈到文学风格时也强调，风格是"指散文和韵文里语言的表达方式，是说话者或作者在作品中如何说话的方式。我们可以用一部作品或一位作者的'措辞'……句子结构和句法、比喻的类型和数量、节奏、语音组合和其他的文学形式上的格式及其修辞目的和手段，来分析这部作品或这位作家的风格。"③ 德国学者威克纳格也曾明确指出："风格是语言的表现形态，一部分被表现者的心理特

---

① 亚里士多德：《诗学》，见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年版，第78页。
② 丹纳：《艺术哲学》1983年版，第398页。
③ 艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，北京大学出版社1990年版，第354页。

征所决定，一部分则被表现的内容和意图所决定。"[1] 这些学者要么把语言形式视为文学风格的核心因素，要么把语言表达方式看做是分析和衡量作家或作品风格的标尺。这种从语言形式角度来界定和理解文学风格的观点，虽说有一定的片面性，不如把外在表现和内在依据联系起来，以综合的观点考察文学风格更全面，但也确有合理的一面。因为语言是文学的第一要素，作品的题材、主题、形象、篇章结构等等，虽然都与风格有着这样那样的联系，但它们毕竟是潜藏在语言背后的东西，而语言则是呈现于表面的最重要的因素。因此，文学作品的风格美是通过语言美来实现的，离开了语言表现形式，人们就无法感知作品美和风格美的存在。优美恰切的语言形式同作品的内容和格调相辅相成、相得益彰，才能呈现出某种风格。

美国语言学家理查德·欧门在《生成语法与风格论》这篇论文中，对文学风格的研究情况作过总结，他认为前人研究文学风格共有十二种方法：⑴历时风格学——研究不同历史时期的风格特征及其变化。⑵共时风格学——研究某一特定时期的风格特征。因为某一时期的风格只能是这个时期大多数作家语言习惯的总和，所以共时风格学包括研究作家的个人风格。⑶印象主义——研究者凭借风格直觉对作品作出比喻性的描述。⑷从作品的语音、节奏、重音、音渡、语调等方面的表达功能入手研究风格。⑸研究作品中的辞格的用法，以便窥见作家的风格。⑹意象的研究——试图根据作家所癖好的某些意象（如金钱、疾病、战争等）描写作家的个人风格。⑺作品语言所表露出来的作者对作品、读者以及他本人的态度、情感、口吻等方面的研究。⑻作品的结构研究。⑼作品中特殊的语言手段的运用或创新的研究。⑽作家个人的特异用法的研究。⑾作家

---

① 威克纳格：《诗学·修辞学·风格论》，见王元化译：《文学风格论》，上海译文出版社 1982 年版，第 18 页。

个人的选词特色的研究。⑿作品中的语法特征的统计性研究等。[①]在这十二种文学风格研究方法中，有七种明确强调从文学语言的特色或视角，来分析研究文学风格，足以见出文学语言在文学风格研究中所处的重要地位。风格学家唐纳德·C·弗里曼在《语言学与文学作品语言风格》一书中，更是从本质上将几十年来风格学研究的成果，概括成三种基本理论：⑴风格是对规范的偏离；⑵风格是结构模式的再现或并合；⑶风格是语法选择规则的特殊运用。[②]

上述研究情况告诉我们，文学风格与文学语言有着密不可分的联系，不研究独特的语言现象，不研究优秀文学作品的偏离常规的语言风貌，风格的研究就无法深人。但是，对文学语言的研究应当与对作品的其他构成要素的研究融为有机的整体，才能对文学风格获得全面的认识和把握。正如童庆炳先生所说："风格是题材、人物、情景、情节所显示的特色，但又不完全是。风格是结构、语言、表现手法所显示的特色，但又不完全是。风格是上述这一切因素有机统一中所形成的整体，因此风格的美不是局部的美，而是整体的美。"[③] 同时，我们还要看到，虽然风格与语言密切相连，但并不是说只要学会了某些遣词造句的技巧就具有风格了。能够形成独特风格的文学语言都具有不同于其他语言的一定的特质，这些特质主要表现为以下三个方面：

1．语言形式被内容和意义所决定。

文学风格虽然是通过文学作品外在的语言形态、结构模式、表现手法等呈现出来的，但"一切风格都是姿态，心智的姿态与灵魂的姿态。"[④]"一个作家的风格是他的内心生活的准确标志。"[⑤] 这是风格的深层本质。风格的这种本质决定了表现风格的文学语言是个

① 《外国现代修辞学概况》，福建人民出版社1986年版，第60页。
② 《外国现代修辞学概况》，福建人民出版社1986年版，第61页。
③ 童庆炳：《文体与文体的创造》，云南人民出版社1994年版，第169页。
④ 瓦尔特·罗利：《风格》，见《英美近代散文选读》，商务印书馆1986年版，第70页。
⑤ 歌德：《歌德谈话录》，人民文学出版社1979年版，第39页。

体精神风貌在作品中的折射。威克纳格曾对构成风格的语言的特质描述得十分形象、深刻，他说："风格并不仅仅是机械的技法，与风格艺术有关的语言形式大多必须被内容和意义所决定。风格并非安装在思想实质上面的没有生命的面具，它是面貌的生动表现，活的姿态的表现，它是由含蓄着无穷意蕴的内在灵魂产生出来的。"[①] 黑格尔在论及风格时也指出："法国人有一句名言：'风格就是人本身。'风格在这里一般指的是个别艺术家在表现方式和笔调曲折等方面完全见出他的人格的一些特点。"[②] 这些论述都说明风格是精神个体性的形式体现。语言作为文学作品的物质材料，它本身并不具有外观的风格倾向，只是具有某种风格潜能。只有当语言的运用者为了把自己的审美体验、思想情感、经验智力等有声有色地表现出来，以不同的精神个性去选择、驱遣和创用语言，有意识地去捕捉语言中的风格因素，把它们调动起来，并按照语境的需要进行组合，从而才能造成特异的语言表现形态，才产生出不同的文学风格。

2. *风格的形成是在一定语境中对常规变异的结果。*

布拉格语言学派在研究风格问题时，提出了一个重要的理论：风格是常规的变异。让·麦卡罗夫斯基在《标准语言与诗歌语言》一文中，精辟地阐述了诗歌语言（即文学语言）与标准语的关系、诗歌语言对标准语的作用和影响等问题。在他看来，诗歌语言虽然与标准语有着紧密的联系，但并不属于标准语这一类。对诗歌语言来说，标准语提供一种背景，诗歌语言是对标准语规范的"故意的充满美感的扭曲"。他强调指出，只有违反标准语的常规，并且是有系统地进行违反，人们才有可能利用语言写出诗来。如果没有这种可能性，就不会有诗。诗歌语言的作用正是在于尽可能地使语言

---

① 威克纳格：《诗学·修辞学·风格论》，见王元化译：《文学风格论》，上海译文出版社 1982 年版，第 15 页。

② 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 372 页。

成分“突出”，即打破“程式”，发掘新奇生动的语言表达手段。但“突出”的语言和“程式化”语言在诗歌中都是不可缺少的，是对立的统一。只有在标准语成分这个背景上，突出的语言成分才会显得醒目。他对文学语言的这种认识是有一定道理的。譬如，汉语诗歌语言风格的形成，就是语言常规变异的一个典型。古时汉语就有了平、上、去、入四声。声调是构成每个字音的必要因素，只不过平时人们说话、作文，对它并不特别注意，完全是在常规范围里的自然使用。可是诗人却采取了另一种态度，他们把这个常规加以扭曲，使之产生变异，造成特殊的节奏和韵律，显示出特殊的风格特征。格律诗不仅语言高度精工练达，而且把四声组合变换成严正的平仄用韵和声调谱式，并由此引起一系列的语言变异现象，诸如由于受到平仄、对仗、用韵、字数等因素的约束和限制，在语法方面就发生了句法倒装、词性转移、省略、奇异的词语搭配等变异。所有这些变异，不但造就了一种诗体，而且形成了跟其他诗体相别异的语言风格。这说明一种文学语言风格的形成，离不开对标准语的变异和对常规的超越。

语言的变异总是在一定语境中发生的。文学作品语言有着特殊的言语环境：一是处在现实生活中的作家与作品所构成的言语环境；二是艺术生活中的人物与作品所构成的言语环境。作家运用语言固然要受到前一种语境的制约，即受个性气质、文化修养、心理状态、时间、处境等因素的影响。但作家语言的选择在很大程度上取决于人物的言语环境。人物处在不同的时间、地点、情景中，语境就随之变化，选择好恰当的语境，是语言变异的前提。在表达的每个环节上都有多种可能的词语和表达方式可供选择，而其中只有一种是贴合语境的，是最佳的。一句普普通通的话语，在作品特定的情境下能变得熠熠生辉，成为展示人的崇高精神境界的警句名言。在狄德罗的《论美》一文中，他对高乃依的悲剧《贺拉斯》中的道白“让他死吧！”作了生动分析。他指出，如果孤立地去看这句话，就

无从断定它的美丑。如果告诉读者这是回答一个人应该怎样对待一场战斗，这句话的意蕴就丰富了。如果再告诉读者这场战斗关系到祖国的荣誉，提问题的人就是答话老人的女儿，而那位参战者就是老人剩下的惟一的儿子，他的两个兄弟都已被敌人杀死，老父亲为了祖国罗马的命运，毅然决然地鼓励儿子以一抵三去英勇抗敌。这样一来，"让他死吧！"这句话就随着情境的展开，逐渐显得美，终于显得庄严了。[①] 狄德罗举此例的目的是为了阐明"美在关系"。但实际上他也同时阐明了语境对语词诗意生成的作用。在语词同语境相互作用所构成的张力关系中，语境诱发出语词崭新的意义、意味，使语词超越于自身而凝聚起巨大的暗示、象征力量。正是在语境的变化中，语词的意义不再拘囿于词典意义，而是在不断地变异、丰富，创生出新的诗意。正因为如此，文学语言才具有令人咀嚼不尽的意味，才能形成独特的语言风格。

语境中语言的常规变异能否形成某种风格，有一个量的问题，或者说分布频率的问题。因为语言风格不是由单一因素所造成的，而是由词汇的分配、语义的调整、句法的变换、节律的构成、修辞方式的选择、篇章结构的安排等在语境中分布的量来显示的。如古体诗和词，不但是两种不同的文体，而且其语言风格也有明显差异，这是因为它们的语言变异形式都有各自的特点和分布频率，由此形成各自有别于他体的语言表现框架。这两种不同的框架是对语言常规的变异系统。它们的风格特征是通过变异形式不同的分布频率具体地表现出来的。在这两种框架里，还可以创造出千姿百态的个人风格，诗人杜甫、白居易的语言风格不同；词人柳永、周邦彦的语言风格也各成一家。如果对这两种框架进行系统的违反，即对常规的变异到了足够的量，就可能会形成别样的语言风格。唐代大诗人李白，反对片面追求艺术形式，不屑束缚于格律对偶，作起诗

① 朱光潜：《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1982年版，第276—277页。

来任意挥洒。若拿他的七言古诗《梦游天姥吟留别》同规范化的七言古诗相比，便能见出他那雄奇豪放、自由不羁的语言风格和对常规变异的情形。这首诗虽以七言为主，但兼用多种句式；全诗为奇数，呈现出破偶为奇、韵脚多变的特点，正如喻守真先生所评说的："此诗体制非常解放，其中有四言五言七言九言句。除古诗句法外，又参用'骚体'，运用好几个'兮'字。最奇者其中又有像辞赋的语句，如'忽魂悸……烟霞'等句。这可见太白的才气奔放，兴到笔随，不受任何体律的拘束。这般作品只可鉴赏它的气势，不能加以寻常绳墨。"[①] 这种常规变异的语言表现手法与全诗的吁嗟慨叹、悲爱深思合起来，便造成了"笔落惊风雨，诗成泣鬼神"的雄奇豪放的语言风格。

3. 语言风格的创造与表现对象有关

所谓表现对象指的是作家在创作中所选取的题材及作品中所表达的思想内容。作品的表现对象是语言表现风格赖以生存的土壤，对其形成有着制约和影响作用。早在梁代，刘勰等就已提出"意在笔先"，"意"先"辞"后，遣"辞"以"意"为依据的原则。文学是生活的反映，而生活又总是丰富多彩、变化无穷的。每个作家都有自己的生活领域，有着与众不同的生活经历和审美体验。他们必定要依据自己所熟悉的生活和审美情趣，撷取生活的不同侧面去表现和反映生活。有的作家擅长描写时代风云的变幻、激烈复杂的斗争；有的作家则喜欢写小桥流水的景物、缠绵曲折的情感；有的作家熟悉工业建设，喜欢撰写工业题材的作品；有的作家长期生活在农村，倾心于书写普通农民的情感生活……。作品题材和表现内容的不同，使其语言风格呈现出较大的差异。蒋子龙小说的豪放、粗犷的语言风格，是与他选择的现代化大工业题材相契合的；而高晓声小说的幽默诙谐的语言风格，则与他表现农村的趣闻趣事相切合

① 喻守真：《唐诗三百首详析》，中华书局 1957 年版，第 65 页。

的。对于不同的表现对象需要不同风格的语言来表现的问题，作家秦牧曾指出："写各种各样的事物，应该有各种各样的笔墨。写'三万里河东入海，五千仞岳上摩天'一类的事物，和写'小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头'类的事物，文字风格怎能一个样呢？我们的笔墨，有时应该像怒潮奔马那样的豪放，有时又要像吹箫踏月那样的幽清；有时应该像咚咚雷鸣的战鼓，有时又应该像寒光闪闪的解剖刀。"[①] 这些生动形象的论述与鲁迅所说的风格"因事而异"一样，均阐明了一条规律，即文学语言风格因表现对象不同而形成差异性。一般来说，描写金戈铁马的战争场面和雄伟壮观的自然景象，须用豪放刚健的语言；表现儿女情长、离愁别绪，描绘和平宁静的生活画面，宜用柔婉舒缓的笔调；要深入细致地描写表现对象，塑造出丰满鲜活的人物形象，就要不惜笔墨、精雕细刻，表现出繁丰缜密的语言风格；表现重大历史事件，钩沉古籍古迹，追忆名人往事等，就要格调高雅，语言严谨庄重；表现说写者的聪明睿智和积极乐观的生活态度，描述滑稽现象，讽刺、嘲笑丑恶事物等，宜用幽默风趣的笔调；抒发人物内心感伤悲情的文字，应表现出沉郁凝重的文风；抒发人物幸福欢愉之情的文字，应给人以明快清新之感。优秀作家在创作实践中总能努力地顺应这一规律，根据不同的题材和表现对象，选择和运用不同风格的语言。如朱自清的散文，《荷塘月色》和《绿》，呈现的是词藻华丽、色彩浓艳的语言风格；《生命的价格——七毛钱》和《背影》，语言清新自然，富有质朴之美；而《旅行杂记》和《择偶记》中则充满了幽默风趣的笔调；《航船中的文明》却是一篇语言清新典雅之作。正是根据不同的表现对象的需要，创造出多样化的语言风格，因而朱自清的每一篇散文力作，都具有独特的审美价值。

---

① 秦牧：《散文创作谈》，见《中国现代作家谈创作经验》（下），山东人民出版社 1980 年版，第 977～978 页。

二、文学语言风格的类型

（一）风格的分类

风格既然是作家的精神气质、创作个性在作品中的折射，那么它自然是无限丰富的。在西方文论界，自古至今许多学者都对文学风格有过独到的探索，对纷繁的风格加以分析、归纳，划分出若干基本类型。学者们的分法虽然各有特点、不尽一致，但许多风格的分类都受到哲学思想的影响，讲究风格要素的对称性和辩证关系，讲究体裁、语体、风格的相互联系及相融合而构成的整体性的境界。前人所建构起来的各种风格模型，对我们今天深入探讨文学风格问题依然大有裨益。

在西方，较早地对风格类型做出划分的是意大利诗人但丁，他认为，悲剧带来较高雅的风格，喜剧带来较低下的风格，而挽诗则是不幸人的风格。① 他所赞美的悲剧风格，是指用宏伟的韵律、崇高的文体和优美的词汇表现严肃的题材。德国美学家席勒则从诗与自然的关系出发，区分"素朴的诗"与"感伤的诗"。认为古代"素朴的诗"的长处就是人性与自然处于一种和谐的素朴的关系中，诗人的任务就是"尽可能地完善地模仿自然"；近代"感伤的诗"失去了这种和谐的素朴的关系，只能从理想中去追逐自然。理想的诗就是把素朴的诗与感伤的诗结合起来。这里，席勒是从诗人把握现实的主观态度和艺术表现方式上划分出两类诗，实际上是区分出了两种不同的文学风格。到了黑格尔，他按照自己的审美理想，将风格区分为严峻的风格、理想的风格和愉快的风格三种。在他看来，严峻的风格是美的较高度的抽象化，它不表现一般偶然性的东西，只表现重大的题旨；理想的风格是寓最高度的生动性于优美静

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），上海译文出版社 1979 年版，第 174 页。

穆的雄伟之中的风格；但是理想的风格如果从秀美朝外在现象方面再前进一步，它就会转变为愉快的或取悦于人的风格。[1] 而德国语言学家威克纳格则把风格区分为智力的风格、想象的风格、情感的风格。并指出，这三种风格分别可以与体裁相对应——诗歌属于想象的风格，散文属于智力的风格，而这两者以外的其他体裁则属于情绪感染的风格。[2] 威克纳格的分类法与黑格尔的分类法不无某种历史的联系。还有一些西方学者对风格进行了细致复杂的分类，如德国文学理论家佩特森在其《文艺学》一书中，建构起了一个完整、复杂的文学风格体系，他把文学的基本风格划分为十对相互对立的概念，即：①造型的——音乐的；②客观的——主观的；③明了——朦胧；④日常的——显示特性的；⑤平俗——夸大；⑥感觉的——概念的；⑦投入的——间离的；⑧逻辑的——空想的；⑨游戏的——形象的；⑩对比累积的——调和平衡的。然后，把文学作品分为如下七个层次：①文字；②单词；③词语联合；④词语的搭配；⑤句子的划分；⑥由许多句子的联结构成的完整段落；⑦作品整体等，并将前面十对概念分别证诸作品的七个层次，将这两个系列组合在一起，构成一个圆盘形的图表。[3] 这一分类法虽然比较细致，但在表述上有不尽准确之处。

在我国，自古以来对风格类型分析的学者也很多，形成了繁简不同的分类法。虽然学者们的说法至今还没有形成一个一以贯之的系统，但却显示出了他们对风格类型研究的重视。我国古代对风格类型的划分，总体上看经历了一个由简到繁，再由繁到简的过程。重视文体辨析，从文体的不同功能对风格进行分类，是我国古代文论的一个重要传统。曹丕在《典论·论文》中说："奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。"陆机在《文赋》中也说："诗缘情而

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，商务印书馆1984年版，第7—9页。
② 王元化译：《文学风格论》，上海译文出版社1982年版，第24—26页。
③ 转引自李心峰主编：《艺术类型学》，文化艺术出版社1998年版，第236—237页。

绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。”均是从文体的视角区分各种不同风格的。刘勰在《文心雕龙》中更是以大量篇幅，对各种文体进行辨析，也强调文章的风格受各类文体的规格要求所制约，他在《定势》篇中指出：“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳。”以此说明不同体裁应有其本身要求的不同风格。不仅如此，刘勰还把大量具体作品的风格作了比较、归纳，提出了著名的“八体”说，区分出八种不同的风格类型，即：典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡。又把这八种类型分为四组，即：雅与奇反、奥与显殊、繁与约舛、壮与轻乖，彼此一正一反，构成了对立统一的风格类型体系。之后，唐代的皎然在《诗式》“辨体有一十九字”中提出风格有十九体，即高、逸、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诫、闲、达、悲、怨、意、力、静、远。这十九种风格类型，既有从创作主体人格道德上区分的，也有从艺术表现方法上辨析的。其所归纳的类型虽未必妥当，但较刘勰的“八体”又丰富多了。到了司空图，其《诗品》中则将风格扩展到二十四种，即雄浑、冲淡、纤秾、沉著、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。这二十四品，从它的品名上看，有偏于壮美的，有属于柔美的，也有表现超脱之美的。它在一定程度上反映并概括了唐诗丰富多彩的面貌。从宋代开始，对文学风格的分析由繁而简。南宋文学批评家严羽在《沧浪诗话》中将风格分为九品：高、古、深、远、长、雄浑、飘逸、悲壮、凄婉。及至清人姚鼐更是删繁就简，将风格归为阳刚与阴柔两大类，并运用比喻等方法，将这两类风格的形态与特征生动地描绘出来。姚鼐的阳刚与阴柔的二分法，与西方美

学的崇高与优美这对范畴有着惊人的神合之处，值得我们重视。应该指出，在我国古代文论中，风格类型说十分丰富，但是，风格的分类和探讨大多集中于诗、词、赋等体裁的作品。至于对现代体裁的作品，如散文、小说、影视文学等的风格研究，还有待于今人的探索和进一步开拓。

（二）文学语言风格的类型

前人给风格建立起的种种模型，为我们研究文学语言风格提供了良好的参照系。倘若我们仔细品味古人的风格类型说，便会发现在那些繁复细化的风格划分中，既有侧重于作家精神个性的风格种类，也有侧重于作品境象的风格种类，而更多的是体现作品语言表现技巧和特色的风格种类。文学风格是作家运用语言的产物，没有作家对语言的运用就没有风格可言，语言是形成文学风格的基础。文学语言风格是文学风格的重要组成部分。在文学作品中，语言美是风格美的直接现实。文学语言不仅与作品内容相联系，而且它本身有形美和音美的特点。在语言的选择和提炼、句式的安排和运用上，最能见出作家的匠心和风格。由于作家的精神气质、审美情趣、处境心态等个性差异，在语言运用上必然会表现出不同的特点和风格。如有的爱用华丽词语，铺锦列绣；有的语言清新典雅，显出隽永淡泊的特色；有的出语诡诞、词锋冷峻，追求新奇的效果。在语句和调式安排上，有的恪守诗律之法，注重章节整齐，给人以缜密之感；有的无视为文规矩，追求句式参差、舒展自如；有的喜用短语，简洁明快；有的善用长句，逻辑严谨。从这种情况出发，把作家的文学语言风格本着求大同、存小异的原则，分为若干个主要的类型，把作家主导风格相似或相近的归并为同一类型，对文学语言风格的丰富与发展，对文学流派和作家个人风格的辨识，都可谓大有裨益。我们可以根据文学作品选用词语和修辞格的不同特色，把主要的文学语言风格类型归纳为两两相对的五组十种，即朴

素与华丽、简约与繁丰、含蓄与明快、豪放与柔婉、庄重与幽默。这十种文学语言风格类型虽然不能将各种风格形态都囊括其中，但可以说是文学语言风格的主要表现形态，我们应该对其有所了解和认识。

1．朴素与华丽

朴素是一种平实质朴的语言风格，即：语言质朴无华、平实如话，不饰雕琢地反映生活的本色，它不用或少用形容词，也较少运用各种修辞手法，力求自然、平易、生动，宛若“清水出芙蓉”，给人以朴素之美。朴素平实的风格不等于平平淡淡、索然无味。它是超越了刻意雕琢阶段的返朴归真，它是从心灵深处流淌出来的自然妙语，是语言艺术趋于成熟的一种表现，被称作“无技巧的技巧”。古今中外，许多理论家、作家都很推崇这种语言风格与境界。《庄子·天道》曰：“朴素而天下莫能与之争美”；葛立方《韵语阳秋》中说：“大抵欲造平淡当自绚丽中来，落其纷华，然后可造平淡之境……李白云‘清水出芙蓉，天然去雕饰’，平淡而到天然处则善矣。”法国艺术家罗丹有句名言：“艺术上最大的困难和最高的境地，却是自然地、朴素地描绘和写作。”[1] 所以，鲁迅、老舍、赵树理等语言艺术大师都曾指出，要做到语言风格朴素是很难的，须有深厚的语言功底。不用任何形容，不借助各种修辞手法，只用平实的语言却能写得好，这的确是一种过硬的功夫。纵观文学史，可以发现：大家之作，越到成熟，越见朴素，诱人的文采就闪耀在朴素的文字之中。而这种朴素甚至平淡，乃是“大巧之朴，浓后之淡”。[2]

朴素的语言侧重表现事物的本色和现实生活的原味之美，在语言运用上有以下特点：多用生动活泼的普通词语，保留语言材料的本来面目，少用临时的转义；恰当地选用富有情味的方言俗语、较

---

① 《罗丹艺术论》，人民美术出版社1987年版，第49页。

② 袁枚：《随园诗话》。

多地使用口语词、常用词等大众化语词，避免使用华丽的词藻；句子结构比较简单，很少描绘性的修饰成分，喜用短句和习见的普通辞格，有时使用一些说明性辞格，旨在使抽象的事物具体化，深奥的道理通俗化，罕见的事物普通化；篇章、段落、句群衔接自然，给人以浑然天成之感。譬如季羡林先生的散文，无论是谈论学问之道、人生感悟，还是追忆往事、描摹动植物，语言都十分凝练、质朴，表现出淳朴恬淡，本色天然，外表平易，秀色内涵的特点，在质朴无华的文字中充溢着淳朴浓郁的真情实感。散文《加德满都的狗》是季先生出访尼泊尔时写的一组散文《尼泊尔随笔》中的一篇，全文只有一千多字，叙述了季先生在加德满都看到狗以后，不禁勾起了对童年时家里养的那条“亲爱的狗”的回忆，文中写道：

> 我小时候住在农村，终日与狗为伍，一点也没有感觉到狗这种东西有什么稀奇的地方。但是狗却给我留下了极其深刻的印象。我母亲逝世以后，故乡的家中已经空无一人。她养的一条狗……却仍然日日夜夜卧在我们门口，守着不走。女主人已经离开人世，再没有人喂它了。它好像已经意识到这一点，但是它却坚决宁愿忍饥挨饿；也决不离开我们那破烂的家门口。黄昏时分，我形单影只从村内走回家来，屋子里摆着母亲的棺材，门口卧着这一只失去了主人的狗，泪眼汪汪地望着我这个失去了慈母的孩子，有气无力地摇摆着尾巴，嗅我的脚。茫茫宇宙，好像只剩下这只狗和我。此情此景，我连泪都流不出来了，我流的是血，而这血还是流向我自己的心中。

这是一段平实如话的叙述性文字，作者娓娓道来，语言朴素、字真意切。此文用质朴的语言描述狗忠于主人的情景：那条“失去了主人”的狗，宁愿忍饥挨饿，也决不离开主人那破烂的家门口，

泪眼汪汪地望着并以它的独特行为方式安抚着“我这个失去了慈母的孩子”。此情此景无不令人动容，在看似平淡的描述中凸现出狗对主人的挚爱和它那不嫌家贫、忠贞不移的感情。置身异国他乡的作者，见到“久未晤面的亲爱的狗”，引起他“无尽的甜蜜的回忆”，而这回忆中，字里行间蕴含着丰富的潜台词，充溢着作者依恋故乡、热爱祖国的赤胆真情。

华丽是一种华美绚丽的语言风格。如果说，朴素语言风格重在表现客观事物的原色之美；那么，与之相对的华丽语言风格则重在表现绚丽之美。朴素的风格少用词藻，务求清真，华丽的风格则多用词藻，力求绚烂。如果把朴素的风格比作清水芙蓉，华丽的风格就是雍容的牡丹。在中国文学史上，华丽作为一种语言艺术风格，同朴素的语言风格一样，同样是有着悠久传统的。庄子的“辩雕万物”（用细雕的方法描写万物），韩非的“艳乎辩说”（用艳丽的文辞进行论辩）表明：不光写景状物需要文饰，就是说理论辩也少不了华丽的文采。而孔子所说的：“言之无文，行而不远。”[①] 更是道出了讲究文采的重要性。受这些理论学说的影响，自古便有众多作家和流派追求华丽的语言风格，六朝骈文，唐代的李贺、温庭筠，宋代的姜白石、吴文英，元曲的文采派等，都是讲究辞藻修饰、语言华丽的。虽然历史上某一时期“文尚华者日落，尚实者日茂。”[②] 但是，作为一种与朴素相对应的语言风格，它始终没有中断传统而衰亡。修辞学史上关于辞采的论争，许多论点也不是否定华丽风格，而是反对滥用辞藻的不正文风。文学是“用形象和图画说话”，即使是抽象的道理，也需要用形象化的语言来表达。且看冰心《繁星》中的佳句：“成功的花，人们只惊羡它现时的明艳，然而，当初它的芽儿，浸透了奋斗的泪泉，洒遍了牺牲的血雨。”文采斐然，寓意深长，启人深思。如若写成：“成功固然人人羡慕，殊不知成

① 《左传·襄公二十五年》。
② 刘熙载：《艺概》。

功是用巨大的代价换取的。”虽然也具有哲理的启示，但审美的魅力却荡然无存，就因为它缺乏文采。所以，文采焕发，蕴含丰厚的语言表达，较之“敷陈其事而直言之”，给人的感觉要丰富得多。正因为如此，许多作家，如茅盾、刘白羽、秦牧、朱自清、峻青、冰心、魏巍等，都是崇尚语言华丽的，他们能娴熟地运用文学语言这支丹青妙笔，绘出一幅幅色彩绚丽的文学画卷。

华丽风格的特点是辞藻丰赡、色彩浓艳。首先表现在用词的多样化、形象化和书卷性上，形容词和修饰语较多；同时，注重语句音响效果，讲究节奏美和韵律美；句式繁复而多变，采用多种修辞手法，尤其是一些描绘类的辞格使用频率高，巧妙进行语言变异，造成“陌生化”的奇异效果。如朱自清的《荷塘月色》中有这样两段描写：

曲曲折折的荷塘上面，弥望的是田田的叶子。叶子出水很高，像亭亭的舞女的裙。层层的叶子中间，零星地点缀着些白花，有袅娜地开着的，有羞涩地打着朵儿的；正如一粒粒的明珠，又如碧天里的星星，又如刚出浴的美人。微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的。这时候叶子与花也有一丝的颤动，象闪电般，霎时传过荷塘的那边去了。叶子本是肩并肩密密地挨着，这便宛然有了一道凝碧的波痕。叶子底下是脉脉的流水，遮住了，不能见一些颜色；而叶子却更见风致了。

月光如流水一般，静静地泻在这一片叶子和花上。薄薄的青雾浮起在荷塘里。叶子和花仿佛在牛乳中洗过一样；又像笼着轻纱的梦。虽然是满月，天上却有一层淡淡的云，所以不能朗照；但我以为这恰是到了好处——酣眠固不可少，小睡也是别有风味的。月光是隔了树照过来的，高处丛生的灌木，落下参差的斑驳的黑影，峭楞楞如

鬼一般；弯弯的杨柳的稀疏的倩影，却又像是画在荷叶上。塘中的月色并不均匀；但光与影有着和谐的旋律，如梵婀玲上奏着的名曲。

这两段描写充分显示出华丽风格的特点。色彩上是以冷色调为主，白花、青雾、淡淡的云、凝碧的波痕、斑驳的黑影，给人以独特的视觉感受。文中用了许多新奇妥贴的形容词和比喻、比拟、对比、通感等多种修辞手法，诸如以“渺茫的歌声”形容荷花的清香，用“笼着轻纱的梦”来形容薄雾笼罩下的荷叶和花，用“和谐的旋律”、“如梵婀玲上奏着的名曲”来形容光和影，通感运用得十分准确和奇妙。又将自然物比拟为人，或将一物拟作他物，像“袅娜地开着”、“羞涩地打着朵儿”等，绝妙地描绘出了月下荷花的风致。还运用美丑对比的手法，活画出月光下灌木的黑影和杨柳的倩影，给人以深刻的印象。为了加强描绘的形象性和音乐性，使用了大量的叠音词：曲曲折折、田田、亭亭、层层、缕缕、密密、静静、薄薄、淡淡、弯弯等，突出了语言的音韵与节奏之美。作者通过绚丽华美的语言、精雕细刻的笔墨，把一个月下的荷塘描写得如诗如画、情趣盎然。

2. 简约与繁丰

简约是指语言简洁、言简意丰。行文不作铺排和渲染，力戒冗词赘句，只求用简练的言辞把要叙说的事件和情理告白于读者，干净利索，绝不拖泥带水。“所谓干净不干净，其实就是节约不节约。从一节一段到一个词一个句子，全都使用恰如其分，不多也不少，就做到了节约，换个说法，这就叫干净。”[①] 在干净利索的基础上，语言还要有丰富的内涵和容量，达到以少胜多。这种浓缩了的有容量的语言是指“一句话既能交代事件的始末，又能描写出来一个人

① 叶圣陶：《关于使用语言》，见《叶圣陶论创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 217 页。

在某一个时间某一种场合的音容笑貌，或者它还含有一些所谓‘潜台词’，就是在已经说出来的话以外的意义，这样的语言我们说它容量大”。[①] 文约而意广，这便是简约风格的基本特点。

语言的简约精要在我国历来是备受推崇的。刘勰在论述创作规律时强调：“句有可削，足见其疏；字不得减，乃知其密。”[②] 到清代的刘大櫆，对语言的简约有了更广、更深的认识：“文贵简。凡文笔老则简，意真则简，辞切则简，理当则简，味淡则简，气蕴则简，品贵则简，神远而含藏不尽则简，故简为文章尽境。”[③] 力求语言简约，也是现当代许多作家在创作中遵循的原则。他们炼字炼句、惜墨如金，使语言达到简练精当的境界。鲁迅先生说：“我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。”[④] 老舍先生也是竭力主张文字简练的，并以自己的创作经验谈到怎样把文字写得简练。他说：“简练并不等于简单，越是简单越简练不了。简练是怎么来的，要先知道得多，然后才能简练。你要写一个人，就要先知道十人，因为你知道得多了，有选择了，才能简练，如果你仅知道一个就不能简练。”[⑤] 他又曾指出：“说话的时候可以马马虎虎，不必字字恰当。作文章可就必求字字恰当，我们要想，想，想了再想，怎样设法找到恰当的字，好使读者感到‘读你一段文，胜谈十日话’！”[⑥] 他还介绍说，写一千字常常须两三天，往往是头一天写出三四千字，而后两天“狠心地修改、删减”，把废话都删掉，务求精益求精，没有一句废话，没有一个多余的字、词，宛如“精金美玉”一般。老舍先生的这些论述

① 王蒙：《关于短篇小说的创作》，见《王蒙谈创作》，中国文联出版公司1983年版，第53页。

② 刘勰：《文心雕龙·熔裁》。

③ 刘大櫆：《论文偶记》。

④ 鲁迅：《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1957年版，第393页。

⑤ 老舍：《谈文学语言问题》，人大复印资料《文艺理论》，1996年第8期。

⑥ 老舍：《文艺的工具——言语》，重庆《新华日报》，1944年7月10日。

及经验之谈，为我们指明了形成简约语言风格的三条途径，即：一是多知多懂，具备丰富的知识和经验，认识了事物的全貌，才能言简意赅，一语道破，说到事物的根儿上。二是每用一字一句都要“想了再想”、“仔细推敲”，精当到无以替代。三是修改文章要有“狠劲”，对可有可无的字、句、段，毫不吝惜地删去，以求精益求精。沿着这三条途径进行文学创作，语言必能达到简约精要的高度。在优秀的文学作品中，我们可以发现许多堪称简约风格的范文。如郁达夫的《怀鲁迅》

> 真是晴天的霹雳，在南台的宴会席上，忽而听到了鲁迅的死！
>
> 发出了几通电报，荟萃了一夜行李，第二天我就匆匆跳上了开往上海的轮船。
>
> 二十二日上午十时船靠了岸，到家洗了一个澡，吞了两口饭，跑到胶州路万国殡仪馆去，遇见的只是真诚的脸，热烈的脸，悲愤的脸，和千千万万将要破裂似的青年男女的心肺与紧捏的拳头。
>
> 这不是寻常的丧葬，这也不是沉郁的悲哀，这正像是大地震要来，或黎明将到时充塞在天地之间的一瞬间的寂静。
>
> 生死、肉体、灵魂、眼泪、悲叹，这些问题与感觉，在此地似乎太渺小了，在鲁迅死的彼岸，还照耀着一道更伟大，更猛烈的寂光。
>
> 没有伟大的人物出现的民族，是世界上最可怜的生物之群；有了伟大的人物，而不知道拥护、爱戴、崇仰的国家，是没有希望的奴隶之邦。因鲁迅的一死，使人们自觉出了民族的尚可以有为，也因鲁迅之一死，使人家看出了中国还是奴隶性很浓厚的半绝望的国家。

鲁迅的灵柩，在夜阴里被埋入浅土中去了；西天角却出现了一片微红的新月。

这是郁达夫于1936年10月24日写就的一篇悼文。这篇《怀鲁迅》仅三百余字，且情深意切，巨细兼收，哲理深长，言简意丰，可谓简练峭拔、气壮山河之作。作者在充满欢悦气氛的“宴会席上”突然获得鲁迅逝世的噩耗，是一种情感落差极大的强刺激，用“晴天的霹雳”来比喻，绝妙地传达出了作者极度震惊的感觉。紧接着用了一组恰切的动词：发出了、苍萃了、跳上了、洗、吞、跑、遇见，极其简练形象地叙述了奔丧的过程，作者焦灼、惶急之状溢于言表。追悼场面只用了一个句子便描绘出了殡仪馆的氛围：“真诚的脸”、“热烈的脸”和“将要破碎似的青年男女的心肺”，表现出痛失导师的悲哀；“悲愤的脸”、“紧捏的拳头”，是对反动当局“有了伟大的人物，而不知道拥护、爱戴、崇仰”的愤慨与不平。对这种特定的氛围，作者准确地比作“正像是大地震要来，或黎明将到时充塞在天地之间的一瞬间的寂静。”是那样的庄严、肃穆。从中可以窥见鲁迅的死将教育与激励千千万万青年继承先生的遗志，延续先生未竟的事业。本文第六段不仅以全新的视角充分肯定了鲁迅崇高的历史地位，而且强烈抒发出民族忧患意识和对人生的哲理思考，字里行间奔涌着振聋发聩的浩然正气。最后一段则以清新明朗的笔调和充满诗意的描写，一扫悲哀的氛围，展示出光明的前景，给人留下无尽的遐想。

繁丰是一种文字细密、繁复丰赡的语言风格。如果我们把简约的语言风格比喻成“写意画”的话，那么繁丰的语言风格就如同“工笔画”，前者重神似，后者重形似。风格繁丰的作家，在写作时，往往笔墨浓郁，挥洒由之，或工笔细描，或渲染铺陈，要么淋漓尽致地抒情，要么酣畅饱满地议论，要么精雕细刻地叙事，不惜笔墨，尽情发挥，致使语言丰赡周详，凸现出繁富之美。

在我国传统文论中多推崇简约风格，形成了一种重简轻繁的倾向。虽然也有文论家从适应题旨情境需要出发，论及到繁丰风格的审美价值，但论者寥寥，未能形成有影响的学说。其实，简约与繁丰是两种相对的语言风格，地位是平等的，也无好坏之分。辩证地看，简约精练的风格崇尚洗练美，而繁复丰满的风格则追求丰腴美，二者各有其美。作品表现出哪种风格，既与一定的文章体裁的实际需要有关系，又与作家不同的创作个性、审美追求及运用言语的习惯有关系。在文学语言风格美的百花园中，繁丰也是一个重要的品种。人们不但追求语言的洗练美，也同样欣赏语言的丰腴美。对于这两种语言风格的本质区别，有论者指出："简练的实质在于简单的语言形式与复杂、丰富的内容精当匹配，讲究以少胜多，言约意丰，重在诱发人们的想像力，填补语言艺术的空白。繁丰的实质在于繁复的语言形式与复杂、丰富的内容有机匹配，以繁见长，言丰意实，重在给人真切、逼真、透彻的感受。"① 一般来说，我们要强调简约适度，繁丰也要适度，均不应走向极端。简洁过度，就会晦涩难懂；繁丰过分，就会繁冗啰嗦。我们应该尽量杜绝语言风格中的这些流弊。

繁丰的语言风格能充分调动各种语音修辞方式，反复、排比、博喻等均是创造繁丰风格的重要手段。广泛使用各种富有描绘性的词语和多种句式，词语不避同义反复，句式不避排叠，注重语言多方面的映照，呈现出立体、丰实之美。请看下面的两个例子：

①列车给我们这几节知青车厢送饭时，他若心不在下棋上，就稍稍有些不安，听见大家拿饭时铝盒的碰撞声，他常常闭上眼，嘴巴紧紧收着，倒好像有点恶心。拿到饭后，马上就开始吃，吃得很快，喉结一缩一缩的，脸上绷

① 郑荣馨：《语言表现风格论》，安徽大学出版社 1999 年版，第 99 页。

满了筋。常常突然停下来，很小心地将嘴边或下巴上的饭粒儿和汤水油花用整个儿食指抹进嘴里。……吃完后，他把两只筷子吮净。拿水把饭盒冲满，现将上面一层油花吸净，然后就带着安全到达彼岸的神色小口小口地呷。

——阿 城：《棋王》

②但父亲永远不再有了。他消失于1966年9月27日。这就是说，我们吃早饭的时候，他不再有了。我们吃中饭的时候，他不再有了。我们吃晚饭的时候，他不再有了。我们吃完饭洗碗的时候，他不再有了。我们洗完碗喝茶的时候，他不再有了。我们上厕所或去浴室的时候，他不再有了。在一切的时候，他不再有了。

——韩少功：《鞋癖》

第一例细腻地描写了王一生在火车上的“吃相”。王一生家境贫寒，从小就饱受饥饿的煎熬，对他而言，“吃”是最重要的生理欲求。小说中形神兼备地刻画其“吃”的种种动作细节，语言生动传神。为了活画出他的“吃相”，作者选用了“吃”、“抹进”、“吮净”、“吸净”、“呷”等多个不同的动词，凸现出王一生个性化的“吃相”。不仅如此，动词的前后修饰、补充性成分也十分丰富、恰切，诸如“吃得很快”、“用整个儿食指抹进嘴里”、“小口小口地呷”等，可为细针密镂，形神毕肖。第二例看上去一句话就能表达清楚的意思，作者却用了一段话。文中在“父亲永远不再有了”之后又重复出现了八次“他不再有了”，并伴随有一串排句。虽然这些排句在意义上纯属重复，但正是这种重复，收到了强调的效果，使读者阅读之后心中能烙下一种挥之不去的深刻印象。所以，这种繁缛的语言形式和重复的排句积累，是作者有意为之而形成的独特的语言表达策略。

3. 含蓄与明快

含蓄是一种蕴藉曲折的语言风格，其特点是思想感情不直白地说出来，而是深含在字里行间，让读者透过语音、文字的表层语意去体味和领悟其深层的意味，从而获得“玩之者无穷，味之者不厌”[①] 的审美体验，而且这种审美体验绵长深厚，好像吃橄榄一样，越嚼越有味道。

我国历代文论家都十分推崇含蓄蕴藉的语言风格，甚至把它视为语言艺术的最高审美境界。早在汉代的《毛诗序》中，就要求诗歌应以“谲谏”方式表达对统治者的规劝。刘勰在《文心雕龙·隐秀》中深入地论及到“含蓄”，他说：“文之英蕤，有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也”；“隐之为体，义主文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渎之韫珠玉也”。他所说的“隐”，就是含蓄；“文外之重旨”和“义主文外”，就是指言外之意。他还把含蓄这种语言表现风格比作变化无穷的八卦与河流中蕴藏着的珠玉，表面上看不出什么新奇，但里面却包含着十分丰富珍贵的东西。后来许多论者都曾强调过言外之意、言近旨远。唐代刘知几《史通》说：“斯皆言近而旨远，辞浅而义深，虽发语已殚，而含意未尽。”《六一诗话》引梅尧臣的话：“含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”清人沈祥龙《论词随笔》说：“含蓄者，意不浅露，语不穷尽，句中有余味，篇中有余意，其妙不外寄言而已。”这些阐述言意关系的论述均说明，文章写得含蓄，内蕴深厚，意味无穷，才能取得理想的艺术表现效果。

中国古代诗文词曲中，具有含蓄蕴藉的艺术风格的作品比比皆是，其语言表达方式也呈现出多种多样的态势。有的通过对某一事物典型局部特征的描写，引发读者的联想，使之由局部推及全体，从而产生言外之意；有的通过事物的因果联系，只描写其中的因或

---

① 刘勰：《文心雕龙·隐秀》。

果，使读者由一方面悟出另一方面，从而体现言外之意；有的是通过跳跃的意象和场景，寄意于行间幕后，从而生发出言外之意；有些是通过象征、衬托、婉曲、双关、省略、比喻、借代、拈连、拆字等修辞格的使用，篇章修辞中倒叙、插叙、补叙、悬念、伏笔的运用等，以达到含蓄蕴藉的表达目的。如晚唐诗人李商隐的诗歌风格，可堪称是含蓄蕴藉的典范。且看《夜雨寄北》：

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。
何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。

这首七言绝句，是诗人在蜀中任官署幕僚期间，雨夜书怀，寄给妻子（也有人说是寄给友人）的诗。首句以设问始，一问归期，一答无期，均盼有期，而结果是“未有期”，希望终归失望，其身不由己的无奈与惆怅之情，虽未著一字，却尽在纸上。第二句以秋雨绵绵、池塘水满的客观景象，渲染长夜难眠的离愁别恨。诗人的描写，字面上平平淡淡，骨子里却层层裹叠着深沉浓重的相思之情。就在诗人愁思萦怀之时，突然以神来之笔绘出了一幅美妙的画面：夫妻团聚，深夜长谈，共剪烛花，追忆往昔。诗人通过在空间上往复对照，在时间上回环对比，袒露心曲，尽显情致，在一往一返，亦喜亦忧之间，深切地写出了今日客居之苦和他日重逢之乐。此诗言浅意深，语短情长，含蓄蕴藉，令人回味无穷。

明快是与含蓄相对的一种语言风格样式，明快即明晰晓畅，同《文心雕龙》中的“显附”大体相当。《文心雕龙》说：“显附者，辞直义畅，切理厌心者也。”其语言特点是直抒胸臆，直言其事，直接议论，一针见血。用词准确恰当，通俗易懂，力避艰涩古奥，语句如同说白，节律轻快，脉络清晰，直截了当，言明意显，使人一听就懂，一看就明白。读这样的作品，让人感到情理畅达，爽朗舒服。这种语言风格具有直观性和鲜明性。含蓄与明快这两种语言

风格的运用，与不同文体对语言的要求有关。宋代诗人梅尧臣有句名言："状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外。""如在目前"和"见于言外"就是明快与含蓄这两种风格的写照。由于诗歌的主要特点是抒情，哪怕是叙事诗，其抒情的色彩也要比一般小说、散文要强。因此，含蓄之于诗歌，犹如阳光之于植物，是不可分离的关系。然而小说的主要特点是描写，写景绘物就需显露，就要"如在目前"。至于议论文、说明文等应用性较强的文体，通常情况下也要求语言具有明快的风格，忌讳转弯抹角、闪烁其词，令人费心猜测都难得其意的晦涩文风。此外，这两种语言风格的运用，不仅与作家的艺术个性有关，还与时代氛围相联系。在"文字狱"盛行的时期和缺乏创作自由的时代，一些作家在文学语言的运用上，就更多地表现出含蓄婉曲的风格，正如鲁迅先生在《〈野草〉英译本序言》中自述的："因为那时难于直说，所以措辞就含糊了。"反之，在倡导"百花齐放、百家争鸣"的时代，作家敢于直言己见、直抒胸臆，语言风格大多呈现出明快晓畅的特点。

明快的语言之所以能取悦于人，就在于作者通过词语的选择与搭配，把那种模糊不清的感性意念，变为一种相对清晰、相对确定的语言艺术形象传达出来，使读者易于理解和接受。要成功地表现出明快语言风格所具有的直观性和鲜明性，并非轻而易举之事。托尔斯泰说："应当把自己的思想表达得单纯、准确、鲜明到那种程度，以致使每个读了它的人都能够说：'就这样吗？这是多么简单啊！'要做到这一点可得付出大量的紧张劳动。"① 在创作中，首先，词语的选择要准确妥贴。每个词语都含有一定的意义，只有透彻地了解词语的确切含义，才能准确无误地表达思想。汉语特征之一就是近义词非常丰富，这是汉语成熟的一种表现。例如，仅表示安静的词汇，就有清静、宁静、背静、恬静、寂静、肃静、幽静、

① 列夫·托尔斯泰：《论创作》，漓江出版社1982年版，第138页。

静谧、寂然等数十个，这些近义词在词语的轻重程度、词语的适应对象、词语的感情色彩等诸多方面都存在着细微的差别。若不能精确地辨析出这些差别，使用不当便难以做到准确的表述。优秀作家历来都是很重视词语的准确妥贴性的。如秦牧先生 1960 年发表的著名散文《土地》，同后来经过本人修改后被选人现行高中语文课本中的该文，两文对照，便可发现作者为求用语简洁准确而作的精心修改竟多达三十多处。且看下面两例：

(1) 原句：……种上了笑脸迎人的各种花卉和鲜美的蔬菜。

修改：……种上了笑脸迎人的各种花卉和鲜嫩的蔬菜。

(2) 原句：看来很平凡的一块块的田野……

修改：看来很平凡的一块块的田地……

“鲜美”和“鲜嫩”是一对近义词，但适应对象不同：“鲜美”指色泽新鲜美丽或滋味新鲜美好，一般用来形容花草和菜肴。“鲜嫩”指新鲜而嫩，多形容蔬菜类。显然，改为“鲜嫩的蔬菜”用词更妥贴。“田野”和“田地”，也是一对近义词，但两词所指的范围大小有差别：“田地”是指种植农作物的一块块土地；而“田野”则是个大概念，包括田地和原野，其前面也不能用表单个的量词“一块块”去修饰。故将原句中的“田野”改为“田地”表意就更精确了。明快清晰的语言要求词语本身的意义和词语之间的意义关系都明确恰当，绝不能晦涩朦胧或造成歧义。

其次，作者对所描写的事物的态度要明朗，要观点鲜明，不能含混暧昧。正如亚里士多德所说：“谈到暴力时，你要用愤怒的口吻；谈到不虔诚或肮脏的行为时，你要用不高兴和慎重的口吻；对于喜事，要用欢乐的口吻；对于可悲的事，要用哀伤的口吻。其余

以此类推。”[1] 读鲁迅、巴金等作家的文章，字里行间都能读出极鲜明的爱憎之情。如鲁迅在《记念刘和珍君》中写道：

> 我向来是不惮以最坏的恶意，来推测中国人的，然而我还不料，也不信竟会下劣凶残到这地步。况且始终微笑着的和蔼的刘和珍君，更何至于无端地在府门前喋血呢？
>
> 然而即日证明是事实了，作证的便是她自己的尸骸。

面对“三·一八”惨案，鲁迅满腔悲愤地写就这篇直抒胸臆的檄文。鲁迅述说自己“向来是不惮以最坏的恶意”来估计反动派，而现在居然未料到反动派竟然卑劣到了极点。“还不料”、“也不信”一组近义词的运用，使无比震惊悲愤的情感层层推进。又通过“下劣凶残”的反动派和“微笑着的和蔼的”刘和珍的鲜明对比，使充溢在笔端的爱憎之情更加炽烈，并由衷地迸发出对反动派的质问。再用亲眼见到的“尸骸”为证，戳穿事实真相，深入地声讨和揭露反动派的罪恶本质，以唤起民众的觉醒。语言意指清晰、感情色彩鲜明，才能显示出明快风格的特色。含蓄和明快这组相对的语言风格，也是各有所长，无优劣之分。关键是应该把握适度，倘若过度含蓄蕴藉，语言就会朦胧难懂，令人难解其意；反之，过分明朗畅快，又容易流于浅薄，缺乏丰厚的韵味。朦胧与浅薄的弊端，均为运用语言的大忌。

4. 豪放与柔婉

豪放即豪迈奔放。司空图在《诗品》中用“吞吐大荒”、“处得以狂”来形容豪放的情状，以“天风浪浪，海山苍苍”来描绘豪放的气势，拿“晓策六鳌，濯足扶桑”来比喻豪放的行踪，真可谓活画出了豪放的雄姿。豪放的语言风格笔力刚健遒劲，气魄宏伟阔

---

① 亚里士多德：《修辞学》，见《西方文论选》（上），上海译文出版社 1979 年版，第 92 页。

大，格调激越昂扬，文字呈现出大气磅礴、叱咤风云的气势，使读者感到胸怀开阔、情感壮美。我国自古写文章就讲究气势。韩愈在《答李翊书》中说："气，水也；言，浮物也；水大而物之浮者大小皆浮。气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜。"韩愈将气势比成水，将语言比作水上的浮物，形象生动地阐释出气势与语言风格的关系。气势阔大充沛，语言表现的对象不论景物大小，均能现出雄伟豪迈的气魄。

豪放风格的形成与其表现的内容有一定关系，大凡展示宏图大略，歌颂丰功伟业，表现金戈铁马的战争场面，描写雄伟壮观的自然景象，渲染气势恢弘的场面，抒发激荡昂扬的情感等，都易于形成豪迈奔放的语言表现风格。豪迈的语言风格有以下特点：语言所表现的空间是浩渺无垠的；语言节奏强劲快速，而不是柔弱缓慢；韵律高昂洪亮，多用洪亮的韵母结句，诗歌多押"中东"、"江阳"、"寒山"等洪亮级韵辙；多选用指称宏大事物的词语，言辞洒脱，不拘一格；常使用较整齐的句式及感叹句式，反复铺排渲染，以形成奔放酣畅的语势；多用夸张、排比、反复、比拟、对偶、反诘、呼告等辞格。

中国文学史上，豪放派诗人、词人是很多的。诗人李白，便是唐代诗歌豪放风格之集大成者。他狂纵奔放，吞吐日月，睥睨一世，落笔如飞。《蜀道难》一诗就典型地反映了李白所特有的豪放风格。诗的起句就气势非凡，令人有昂首天外之感："噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！"连用两个惊叹句渲染气氛，紧紧攫住读者的心弦，继而发出"蜀道之难，难于上青天！"的慨叹。接着又以豪放雄健的笔触，神奇瑰丽的想象，大胆巧妙的夸张，形象地绘出了一幅极原始的蜀地山川奇险图。诗中写道：

西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。
地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相钩连。

上有六龙回日之高标，下有冲波逆折之回川。
黄鹤之飞尚不得过，猿猱欲渡愁攀援。
青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。
扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。

诗人以“鸟道”、“天梯”、“石栈”，形容蜀道之窄、之陡，以“五丁开山”、“六龙回日”两则神话传说，描写蜀山之高、之险，以黄鹤难飞，猿猱愁攀等巨大的夸张，凸现逾越蜀道之难，又以“盘盘”、“百步九折”，摹出蜀道曲折回旋之势。更为高妙的是，诗人写出了面对如此惊险奇丽的蜀道而生发出的真实感受：山路高到好像要摸到参星、擦过井宿，使人紧张得屏声敛气不敢呼吸；用手抚摸心胸，坐下来长时间地发出惊险的叹息。全诗以蜀道山川的奇绝险峻衬托出诗人旷达的胸襟、宏伟的气魄和豪迈的气度，无怪乎贺知章一读此诗，便称李白为“谪仙人”了。

从李白的豪放中，可以看到我国古代人民的伟大襟怀和进取精神，可以看到祖国辽阔无垠的壮丽山河。李白的豪放风格，对后世作家产生过巨大影响。中唐的韩愈、刘禹锡、李贺，宋代的苏轼、陆游、辛弃疾，直到现当代作家郭沫若、贺敬之、郭小川、刘白羽等，都写出了大量的豪放风格的文学作品，形成了我们民族文学的豪放气派和优良传统。

柔婉是一种柔和委婉、优美纤巧的语言风格。它的特点是笔墨细腻，格调柔美。所选用的大都是深沉的、细致的抒情句式和含蓄的、深情的形容描述，字里行间流动着一种动人的纤秀美、阴柔美。语言节奏缓慢舒展，诗歌作品多选用“一七”、“灰堆”、“姑苏”、“乜斜”等响度较低的韵辙，常用轻声、儿化的语词以柔化语气。多用比喻、拟人、双关、婉曲、摹状、反复等辞格。对柔婉风格，清人姚鼐在《复鲁絜非书》中是这样形容的：“其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲

润，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓。”这里用来作比的事物多具有柔美纤细、轻盈飘逸的特点，与刚健风格的喻体有着鲜明的对比。

自古以来，柔婉与豪放这对风格可谓同时并立、同步发展。我国古文论中论及风格时，也常常是把二者并举、相对评说的。如清人沈祥龙在《论词随笔》中说：“词有婉约，有豪放，二者不可偏废，有失之各当耳。房中之奏出以豪放，则情致绝少缠绵；塞下之曲行以婉约，则气象何能恢拓？苏、辛与秦、柳贵其长也。”可见，婉约与豪放是各有千秋，各有不同的适应场合，“二者不可偏废”，所谓“大江东去”与“晓风残月”，都应该“贵其长”。从文章的气质上来说，豪放的风格充满阳刚之气，而柔婉的风格漫溢着阴柔之美。依此看来，具有柔婉风格的作家以女性为主，古代的闺阁才女的诗文，大多具有柔婉清丽的风格特点。近人胡文楷的《历代妇女著作考》中所载的作品便能说明这一点。但是，柔婉的风格并不是女作家的专利。文学史上从古到今都有婉约派男作家，如唐代的温庭筠，宋代的柳永、秦观、晏殊等，现代作家徐志摩、孙犁等，都是善于抒发缠绵之情、表柔婉之意的才子。当然，在现代文坛上具有柔婉风格的女作家更是不胜枚举，冰心、萧红、茹志娟、谌容等等，她们都曾创作过富有个性特色并体现这一风格的作品。请看萧红小说《小城三月》“尾声”中的两段：

在我的家乡那里，春天是快的。五天不出屋，树发芽了，再过五天不看树，树长叶了，再过五天，这树就像绿得使人不认识它了。使人想，这棵树，就是前天的那棵树吗？自己回答自己，当然是的。春天就像跑的那么快。好像人能够看见似的。春天从老远的地方跑来了，跑到这个地方只向人的耳朵吹一句小小的声音：“我来了呵”，而后很快地就跑过去了。

> 春，好像它不知道多么忙迫，好像无论什么地方都在招呼它，假若它晚到一刻，阳光会变色的，大地会干成石头，尤其是树木，那真好像再多一刻工夫也不能忍耐，假若春天稍稍在什么地方留连了一下，就会误了不少的生命。

萧红以充满诗意的语言，描写了北方姗姗来迟却又匆匆而去的短暂春天。文中运用生动的拟人、比喻等修辞方法，形象地写出了“春天的命运就是这么短”。在对“春”的咏叹中，寓含着作者对生命的生生不灭无法永驻的感悟。语言上的柔婉风格主要体现为节奏的舒缓、叙述语气的轻柔以及句式的散淡轻灵。第一段中用了大量的语气助词，其中用了三个“的”，五个“了”和一个“啊”，这些轻声助词的运用，使语调下降，语气柔化，产生了明显的柔和之美。第二段里用了三个副词“好像”，带有猜测意味，似真似假，捉摸不定，巧妙而婉曲地传达出作者对“春”的真实而强烈的感受。文字婉约妩媚，却又不纤弱无力，在娓娓道来的叙述中，融人自己脉脉的思绪和细腻的情感。

柔婉的风格，在人们的审美追求中是不可或缺的。但柔婉，不等于孱弱。格调低下、无病呻吟的、浮艳淫靡的作品，柔弱绮靡的不良文风，都不能归入柔婉的范畴。柔婉之美总是与真和善联系在一起的，它对真和善的讴歌，虽然不是贝多芬式的《英雄交响曲》，但却是舒伯特式的小夜曲，优美绵长，扣人心弦。

5. 庄重与幽默

庄重是一种庄严稳重的语言风格，与《文心雕龙》“八体说”中的“典雅”体有相通之处。这种语言风格多用于表现庄重事件，阐释严肃道理，论证科学真理，歌颂伟大人物，它既适合于政论、事务、科技等语体，也在回忆录、传记、游记、报告文学、纪实散文、说明文等文学语体中多有体现。庄重风格的特点是语言注重内

容的充实，概念的明确，推理的逻辑性；语言结构严谨、外观平实，不求新奇华美，多书卷气，少口语化；常用书面语汇，很少使用俚俗语、歇后语、俏皮话等，所选用的词汇大都具有昂扬和庄重的感情色彩；语言的韵律节奏匀称适中，语调较为平稳；句式较为严整，主要运用常规句式，极少运用独词句、主谓倒装句、状语后置句等汉语特殊句式；辞格多是具有庄重、典雅性的，如引用、呼告、对偶、排比、反复、递进等，避免使用双关、反语、夸张等辞格。庄重语言中的辞格不以奇特精美动人，而以平实深刻服人。试看周定舫的《人民英雄永垂不朽》中的两段：

我从东长安街向天安门广场走去，未进广场就望见纪念碑。它像顶天立地的巨人一样矗立在广场南部，和天安门遥遥相对，在远处就可以看到毛主席亲笔题的"人民英雄永垂不朽"八个金色大字。我越过广场，踏着橘黄色花岗石石道，徐徐走到纪念碑台阶前，从近处仔细瞻仰纪念碑。

这座纪念碑是根据1949年9月30日中国人民政治协商会议第一届全体会议的决议兴建的。当天傍晚，毛主席率领全体政协委员为纪念碑举行了庄严隆重的奠基礼，毛主席亲自执锹铲土，为纪念碑奠定基石。从1952年8月1日动工兴建以来，得到了全国人民的热情支援和关怀。这是中国自古以来最大的一座纪念碑，从地面到碑顶高达37.94米，有10层楼那么高，比纪念碑对面的天安门还高4.24米。纪念碑是用17000块坚硬的花岗石和洁白的汉白玉砌成的。它象征着先烈们的丰功伟绩，标志着全国人民对先烈的怀念。

作者先是通过观察点的移动，写出纪念碑的位置：由"东长安

街”远望，纪念碑“像顶天立地的巨人一样矗立在广场南部”，然后“越过广场”，再写近观。第二段追述了纪念碑的由来和兴建过程，最后点明了它的象征意义。语言上运用大体整齐的句子，并以内容丰富、表述周密、节奏舒缓的长句为主，表现出语言的庄重、沉稳之美。文中还以打比方、作比较、列数字的方法，形象地展现出纪念碑“巍峨”、“雄伟”的特征。把纪念碑比作“顶天立地的巨人”，非常妥贴；准确运用数量词，如纪念碑“从地面到碑顶高达37.94米”、“比天安门还高4.24米”，“用17000块坚硬的花岗石和洁白的汉白玉砌成”等，不仅增强了文章的说服力，而且取得了语言表达上的庄重效果。

庄重是与一定的文体和一定的表达内容相适应的语言风格，虽然它的适用范围远大于幽默，但也应注意把握好尺度。如果不分文体，不管内容，一味地去追求庄重，就可能蜕变为呆板、单调，可敬而不可亲，这是应该谨防的。

幽默是一种轻快、诙谐而且意味深长的语言艺术风格，它是人的一种气质与心态的折射。汉语中“幽默”一词问世已有两千多年的历史。《楚辞·九章·怀沙》中就有“孔静幽默”的句子；宋玉《神女赋》中也有“既淡泊于幽默，扬觉寤而中惊。”的句子。但那时“幽默”作“寂静无声”解，与现代意义上的幽默不相干，现代意义的幽默出自林语堂的译笔。1924年5月间，林语堂在《晨报副刊》上发表《征译散文并提倡幽默》和《幽默杂话》两篇短文，明确提出将英语的“humour”音译为汉语“幽默”。一般英文词典把“幽默”解释为“滑稽、可笑、有趣”。日本《万有百科大事典》对幽默的解释更有代表性，书中说：“曾经有人把‘幽默’译成‘有情滑稽’，这虽不成熟，但却有一定道理。幽默中的笑并不是那种（笑别人的愚蠢、笑自己所看不起的人）无情的嘲笑。它凝聚着对人类，包括自身的可悲性格的爱怜之情，这是比较高级、复杂的

笑。"[1] 这种理解在我国文论界占主导地位。幽默既是一种以笑为根本特征的文化现象，也是一种艺术表现手法，在语言艺术中则体现为一种与庄重相对应的语言风格类型。

幽默风格的基本特点是用轻松有趣的语言叙事或说理，引人发笑，却意味深长。作家运用语言符号体系创造幽默的手段很多。如对语言符号的变异使用：有意偏离规范读音，创造新奇的形式，构成语音上的谐趣；不用词汇的固定义而临时赋予它新义，或有意改变其原有的语体色彩，词语超常搭配，或褒贬易色词类活用。运用能产生诙谐效果的辞格：比喻、夸张、比拟、借代、双关、飞白、反语、拈连、顶真等。还可巧妙利用俚语、歇后语、俏皮话、顺口溜等语言材料，强化作品的幽默风格。

幽默的语言风格除了具有利用超常规的语言手段造成诙谐、泼辣、精辟的特点外，它还是"看透宇宙间的种种可笑"的人生哲学的艺术表现，这就要求它"运用智慧，聪明，与种种招笑的技巧，使人读了发笑、惊异，或啼笑皆非，受到教育。"[2] 要提高幽默的思想性与艺术性，使幽默的语言迸发出智慧和真理的火花来。老舍先生在论及幽默时曾强调过两点：一是他指出幽默是出自事实本身的可笑，而不是由文字里硬挤出来的。幽默蕴含于日常生活事物之中，全靠作家由世事看出可笑之点，而技巧地写出来。二是强调要"想得深，说得俏"。想得不深，则语言泛泛，不能深入浅出。想得深而说得不俏，则言语笨拙，无幽默风趣可言。所以，幽默风格是高超的艺术表现力与深刻独特的审美洞察力的有机融合，是融"雅"于"俗"的结晶。

在中国现当代作家中，鲁迅、老舍、赵树理、钱钟书、林语堂、高晓声等，都具有幽默的语言风格，虽然他们的整体风格、幽默品味有明显的差异，但都为我们留下了富有个性特点和艺术魅力

① 转引自王学泰：《漫谈幽默》，见《文学评论》，1995年第6期。

② 老舍：《什么是幽默》，见《老舍的话剧艺术》，文化艺术出版社1982年版，第282页。

的幽默语言艺术精品。仅以老舍先生的作品为例，他的众多诗文、长篇小说和戏剧作品，大都是幽默文学的杰作，在这位幽默大师的笔下形成了独特的幽默笔调。为了体味老舍笔下的幽默，我重读了他的长篇小说《离婚》，通篇的文字里充满了看透世事、惩恶扬善的幽默感。他把世间种种可笑的因素，用俏皮精辟的语言活画出来，令人忍俊不禁，不时地发出会心的微笑。下面摘录两段共同欣赏：

(1) 摩登男女们，男的给女的拿着东西与皮包，脸上冬夏常青的笑着，连脚踵都轻而带弹力，好像也在发笑。女子的眼毛刚一看果子，男的脚趾便笑着奔了果摊去，只捡包着细皱纸，印洋字蓝戳的挑，不问价钱。

(2) 李太太确是长了胆子。张大嫂，吴方墩，邱太太，刚出月子的孙太太，组成了国际联盟；马家婆媳也是会员国。她说话行事自然没有她们那样漂亮，那样多知多懂，那样有成见，可是傻人有个傻人缘。况且因为她，她们才可充分表示怜爱辅助照管指导的善意，她是弱小国家，她们是国联行政院的常务委员。

第一段以拟人且夸张的手法，写出逛市场购物时，男士如何向自己钟情的女士大献殷勤的媚态。脸上的笑容是“冬夏常青”，脚踵的移动是“轻而带弹力”，“女子的眼毛刚一看果子，男子的脚趾便笑着奔了果摊去”，这些悖离生活常态，新奇而陌生的词语搭配，具有相当的诙谐风趣性。第二段文字里幽默味来自小题大做，即用外交辞令来形容几位太太之间的关系。在太太们组成的“国际联盟”中，从乡下来的李太太，与城里这些摩登太太们相比，懂得少，缺成见，显得傻里傻气，被喻为“弱小国家”，与之相比，城里的摩登太太则是“国联行政院的常务委员”。正因为有“弱小国

家"，这些"常务委员"们才有充分施展善意的对象。文中的比喻让人觉得既有点不伦不类，却又有内在的绝妙性，人们在哑然失笑时，脑中便浮现出一幅活生生的人间世相图。

应当指出的是，追求诙谐幽默要有分寸感，要把握好"度"，过分了，就会流于油腔滑调。幽默与油滑彼此并非一家，二者有着本质的不同，幽默俗而不庸，情调健康，幽默引发的笑，笑过之后，思之有趣，能给人以哲理的启迪，情趣的陶冶；而油滑是生活中低级下流的现象，是靠廉价的噱头博人发笑，显出的是一种丑态。为防止出现油滑的流弊，作家就应把握好幽默中的机智内核所要求的"度"，掌握语言层幽默情景创造的规律，在幽默中较好地体现出思想性和艺术性，才能彰显出幽默风格的审美功能。

以上，我们把文学语言的风格按五组十种逐一进行了一番探讨，其实，对文学语言风格的划分是十分困难的。因为，这十种风格类型难以包容千姿百态的文学语言风貌，而且每种风格都不是孤立的语言现象，各种风格之间有着紧密的联系，有些风格间还具有相同或相似的一些特征，呈现着复杂的关系。正如前苏联学者布达哥夫所说："大家都知道，划分语言风格的问题是语言学中极感困难的问题。许多（俄罗斯和国外的）杰出的语言学家都曾经记载过这些困难。一种语言风格的特征不仅在其他一种或多种语言风格的特征里部分地重复着，而且往往在一般的文学语言的特征里重复着。"① 语言风格之间的关系的确如此，如简约与朴素这两种风格，都具有不多作铺排和渲染，不必调动多种语言手段等特征；而繁丰与华丽两种风格，则都要求语言丰赡，句式繁复而多变，广泛使用各种语音修辞手法等。豪放与柔婉同明快与含蓄这两组风格也有某些相通之处，即豪放者多出语明白，直截了当，极少见琵琶半遮之态，胸中之意全显露在文字之中；而柔婉者则大多语句含蓄蕴藉，

① 布达哥夫：《论语言风格问题》，苏旋等译：《语言风格与风格学论文选译》，科学出版社1960年版，第45页。

少直抒胸臆之词，多言外不尽之意。其他风格类型间也有各种联系和特征的重复之点。这种情况就决定了作家所具有的任何一种语言风格类型都不是纯而又纯的，总要或多或少地杂糅着一些别种风格也拥有的因素，风格类型间没有泾渭分明的界限。文学语言风格随着文学风格的发展而发展，随着世界各国文学的交流而丰富，“在不同的语言里，在其存在的不同历史时期里，语言风格可能按照各种样式，彼此发生分化和接近。”[1]

三、文学语言风格的成因

有人说：“风格的形成是作家成熟的标志”，这话颇为有理。一个作家成熟与否，主要不在于他创作出多少作品，而在于他是否形成了属于自己的、与众不同的个性风格，其中主要体现为语言风格。独特而鲜明的语言风格常常是优秀作家的标识，我们常可以从几行描写或一段叙述中就能识别出它的作者，研究者们则将之作为判别作者特性的依据。那么，这种个性化的语言风格是怎样形成的呢？古今文论家对这个问题进行过不少有益的探讨。多数论者认为，文学语言风格的形成与发展是多种因素综合作用的结果，个人、社会、时代、历史、文化、民族、地域等种种因素，大致可归纳为主观与客观两个方面，只有主客观因素有机地凝结在一起，才能铸成一定的语言风格。下面我们对这两个方面分别作些分析。

（一）形成语言风格的主观因素

文学语言风格的形成与作家的主体因素有着密切的联系。刘勰在《文心雕龙·体性》中说：“吐纳英华，莫非情性。”李贽《焚书·读律肤说》指出：“盖声色之来，发于情性，由乎自然……故性格清彻者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然

① 布达哥夫：《论语言风格问题》，孙靡等译：《语言风格与风格学论文选译》，科学出版社1960年版，第57页。

壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格，便有是调，皆情性自然之谓也。”这说明同样具有深厚的语言修养的作家，之所以形成迥然有异的语言表现风格，重要的一个原因在于他们的创作个性不同。所谓创作个性是指作家的禀性天赋、气质性格、艺术修养、审美情趣等个性心理特征在文学创作中的自然流露和体现，是一个作家区别于其他作家的个体性的东西。前苏联文艺理论家米·赫拉普钦科在阐述创作个性的基本特征时指出：“创作个性——这就是包括其十分重要的社会、心理特点的作家个人，就是他对世界的看法和艺术体现；创作个性——这就是包括其对待社会的审美要求的态度，包括其针对读者大众、针对那些他为之写作文学作品的人们而发的内心呼吁的语言艺术家的个人。”① 作家的创作个性能渗透到作家的创作和作品的各个方面，并与之融为一体，它不仅具体表现在处理文学创作与现实的审美关系与审美追求上，而且还能形成独具特色的语言特点，化作文学语言表现风格。创作个性是由多种因素构成的，撮其主要因素看看它同文学语言风格的关系。

1. 禀赋气质与语言风格

刘勰在《文心雕龙·体性》中曾把文学风格形成的主观原因归纳为四个要素，即“才（才能）、气（气质）、学（学识）、习（习染）”，才与气属于先天情性，学与习属于后天陶染，风格的形成是“情性所铄，陶染所凝”。所谓才与气，也就是我们这里所说的禀赋气质。禀赋是人所具有的与生俱来的一种潜在能力，它是由诸多的因素，如感受力、理解力、想像力、记忆力、创造力等构成，需要在后天的良好环境和实践条件下被唤醒。在心理学中，气质的概念是指人的心理活动的动力方面特征。关于气质类型成因的探讨，早在公元前5世纪，古希腊哲学家、医生希波克拉底（Hippocrates）提出，人的不同生理心理状态、行为是由人体内部的不同体液的比

① 米·赫拉普钦科：《作家的创作个性和文学的发展》，上海人民出版社1977年版，第94页。

例关系决定的，从而提出了气质理论学说。他认为，在体液的混合比例中，血液占优势的称为多血质；黄胆汁占优势的称为胆汁质；粘液占优势的称为粘液质；黑胆汁占优势的称为抑郁质。虽然从现代科学的观点看，希波克拉底对气质成因的解释是缺乏科学依据的，但他提出的气质类型划分的理论有很大的进步意义，一直被沿用至今。到20世纪20—30年代，俄国神经生理学家巴甫洛夫创立了神经系统类型学说，为气质类型的研究提供了自然科学的基础，对气质的实质给予了一定的科学解释。他分析了人的四种典型气质类型的表现，多血质：活泼好动，反应迅速、精力充沛、举止敏捷、表情生动等，一般具有外倾性；胆汁质：直率热情、行为果断、情绪易冲动、语言爽快明确等，一般具有外倾性；粘液质：安静稳重、反应较慢、情感稳定持久、善于忍耐、言语不多等，一般具有内倾性；抑郁质：敏感孤僻、沉默寡言、行动迟缓、情感体验深刻、谨小慎微等，一般具有内倾性。这说明每种气质类型都表现出不同的性格特点，而作家的禀赋气质是构成创作个性的生理心理基础，是作家从事文学创作的内在动力。

据研究，俄国有四位著名作家是这四种气质的典型代表：诗人普希金是胆汁型气质的代表，小说家赫尔岑是多血型气质的代表，寓言家克雷洛夫是粘液型气质的代表，喜剧家果戈理是抑郁型气质的代表。他们各自的气质对他们创作个性和语言风格的影响是显而易见的：普希金热情澎湃，才华葱茂，富于想象，渴望自由，他的浪漫主义作品像"永不干涸的源泉"，语言流淌着奔放的真诚、调皮的戏谑、迷人的淳朴和瑰丽的想象。赫尔岑情绪活跃，热忱积极，行动果敢迅速，他的批判现实主义小说中，充满了爱国主义激情和对黑暗现实的无情披露，他用自由的俄罗斯语言叙事抒情，文笔辛辣炼达。克雷洛夫的粘液型气质使他的情感稳定持久，坚定顽强，文学创作上善于以寓言的形式，借助动物形象讽喻帝俄社会，刻画人物性格。比喻、象征新颖奇特，淳朴的语言中蕴含着深刻的

讽讽和生活的哲理。果戈理情感体验深刻，敏感沉默，性格忧郁内向。文学创作上精于观察和思考，作品富有浓郁的生活气息和特有的幽默感，这种幽默是“带泪的微笑”，其语言生动清新、妙趣横生。

中国古代文论论及气质时大都用“气”这个概念。曹丕《典论·论文》首倡“文气说”，他说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”指出了这种不可传授、不可改变的“气”，是一种与生俱来的天资，而文章表现出的不同风格则是不同气质使然。刘勰在《文心雕龙·体性》中指出文学风格的形成“肇自血气”。隋代的王通则认为正是因为作家具有不同的气质，才形成了不同类型的语言表现风格，他在《中说·事君》里说：“鲍照、江淹，古之狷者，其文急以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。”狷、狂、纤、夸，是几种典型的气质类型，王通分析了几位作家受这四种气质的制约，而形成了与之对应的四种语言风格：狷者——文急以怨；狂者——文怪以怒；纤人——文碎；夸人——文诞。这些说法虽然不乏简单机械论的缺憾，但却不容否定地揭示了作家生理素质的特点与语言风格体貌之间的内在联系。如今，随着科学对人的大脑微观结构研究的深入，个人之间禀赋和气质的差异越来越受到人们的重视。研究人的禀赋气质对创作个性、文学风格的影响，必将成为一个人们关注的重要课题。

2．思想性格与语言风格

言为心声，作家的人生观、思想感情制约着语言运用。布封说：“文章风格，它仅仅是作者放在他的思想里的层次和调度。如果作者把他的思想严密地贯穿起来，如果他把思想排列得紧凑，他的风格就变得坚实、遒劲而简练；如果他让他的思想慢吞吞地互相承继着，只利用一些词句把它们联系起来，则不论词句如何漂亮，

风格却是冗长的，松懈的，拖沓的。”[1] 老舍认为：“风格不是由字句的堆砌而来的，它是心灵的音乐。”“风格与其说是文字的特异，还不如说是思想的力量。”[2] 这些见解都很精辟。语言是思想的直接现实，是表情达意的符号，作家的人生观和思想感情会通过其语言方式、表现风格折射出来。作家积极乐观的人生观和健康向上的思想感情，是与豪放、激昂、刚健、清新、明快、幽默等优美的语言风格相联系的；作家消极悲观的人生观和落后消沉的思想感情，是与轻靡、柔弱、浅薄、阴暗、颓废等病态的语言风格相联系的。如鲁迅和周作人是同胞兄弟，生活在同一个时代和家庭，但两个人的人生观和思想信仰却迥然不同。鲁迅早就下定了“我以我血荐轩辕”的决心，立志对半封建半殖民地的旧社会反抗到底；而周作人却逃避现实，以“知”为足，以“沉默”为法。因人生观和思想感情的差异，所以二人的创作个性、语言风格截然不同。鲁迅敢于“怒向刀丛觅小诗”，擅长写如战歌、似匕首投枪的杂文。在文学语言的运用上，善于采用异乎寻常的表现方式和“陌生化”的语言，以高超而又独特的讽刺手法，深刻揭露黑暗社会的本质，活画出世态炎凉的真相，从而形成了既幽默泼辣，又冷峻凌厉的语言风格。周作人的创作则取材于身边琐事，着意于琐细而又不惹人注目的草木虫鱼之类的小题材，大写如牧歌的小品文。由于他追求闲适，主张“作文极慕平淡自然的景地”，故而平和冲淡、清隽幽雅，成了他语言的基本风格。

性格对作家语言风格的影响更为直接。性格是指人对现实的态度和行为方式中比较稳定的个性特点。人的性格的形成是由先天的遗传因素和后天的经历、学识等共同作用的结果。性格影响着人的言语风格的建立与成熟。作家在进行文学创作时，在写什么的问题

---

① 布封：《论风格》，见《外国作家的创作经验谈》，浙江人民出版社 1981 年版。

② 老舍：《言语与风格》，见《老舍论创作》，上海文艺出版社 1980 年版，第 80 页，第 100 页。

上，通常可以自由选择；但在怎样写、用怎样的语言去表达上，却难于自由选择。这是因为在通常情况下，作家的语言风格总是与他的性格类型相对应。布封在1753年8月25日法兰西学士院的一次演说中说过一句名言："风格即是人的本身"，其实质就是强调作家个体性格、个体精神与风格的不可分离性。对于性格类型与语言风格的对应，清代薛雪曾做过这样的概括："畅快人诗必潇洒，敦厚人诗必庄重，倜傥人诗必飘逸，疏爽人诗必流丽，寒涩人诗必枯瘠，丰腴人诗必华赡，拂郁人诗必凄怨，磊落人诗必悲壮，豪迈人诗必不羁，清修人诗必峻洁，谨勤人诗必严整，猥鄙人诗必委靡：此天之所赋，气之所禀，非学之所至也。"[①] 写诗如此，其他文体的写作亦如此。个体性格、个体精神所铸就的语言风格，是很难更易的，甚至主体刻意努力，都改变不了它。鲁迅曾在一封给黎烈文的信中说："夜里又做一篇，原想嘻皮笑脸，而仍剑拔弩张，倘不洗心，殊难革面，真是呜呼噫嘻，如何是好。换一笔名，图掩人目，恐亦无补。"[②] 当然，我们也不能否认特殊情况的存在，即语言风格与人格、性格错位的现象。现实中存在着言不符行、文不符人的情况：有的是双重人格，钱钟书就说过，所言之物，可以饰伪，巨奸为忧国语，热中人用冰雪文。有的是文不能尽现人或人不逮文。对于不擅语言表达的人，尽管人格崇高、个性鲜明，诉诸于文也难于形成特色风格。

3. 生活经历与语言风格

作家的生活经历对其文学语言风格的形成有重大的影响。文学创作总是以作家的"自我"为中介进行的。不仅抒情文学所抒之情是由"自我"生发出来的，而且叙事文学所叙之事也是通过"我"的棱镜折射的结果。正如冈察洛夫所说："我只能写我体验过的东西、我思考过和感觉过的东西，我爱过的东西，我清楚地看见过和

① 薛雪：《一瓢诗话》，人民文学出版社1979年版，第143页。

② 《鲁迅书信集》（上），人民文学出版社1963年版，第4页。

知道的东西，总而言之，我写我自己的生活和与之常在一起的东西。”[1] 作家的生活经历和创作道路不同，就会出现审美感受、审美认识上的差异，这种差异性使作家对生活的认识和反映始终带有鲜明的个性特点，自然流淌于笔端的语言就会形成各不相同的表现风格。所以，作家独特的生活经历、独特的生活体验，是形成语言风格的主要根基之一。许多优秀作家语言风格的形成与发展变化都能证明这一点。

如作家秦牧，他的生活经历大体可分为三个阶段，这三个阶段体现出其语言风格生成、发展变化的过程。1936 年夏至 1949 年 8 月是秦牧经历人生风雨历练的时期。在这期间，海外生活的遭遇，抗日救亡的实践，耳闻目睹日军的暴行、官僚的腐败堕落、地主资本家的残酷剥削和劳苦大众的悲惨生活，使他加深了对祖国的热爱和对人民的深切同情，促使他像鲁迅一样用杂文的体式、辛辣的笔调针砭时弊，揭露和声讨黑暗社会的各种丑恶现象，语言风格深沉含蓄、幽默讽刺。他早期写的杂文《菱角的喜剧》、《壁画》、《豪猪的哲学》、《叭儿狗与仙人球》、《含泪的幽默》、《独裁者的下场》等，都显示着这种语言风格。1949 年 8 月秦牧进入东江游击区，这是他生活道路的一个转折点。从那时起直到“十年浩劫”结束，秦牧主要从事报刊编辑、文化教育领导工作和文学创作，参加过“三反”、“五反”、农业合作化和资本主义工商业的社会主义改造等各项政治运动，也受过几乎被打成右派的折磨和“文革”政治风暴的猛烈冲击。他这个时期的生活道路上，既有鲜花，又有荆棘。其经历的特殊，思想的成熟，视野的开阔，知识积累的丰富，语言技艺的熟练，促进了语言风格的发展。这 30 年是秦牧创作的丰收期，融思想性、知识性、趣味性、艺术性为一体的各种作品大量问世。语言风格由早期的含蓄幽默变为明快清新、平易简洁。这在《黄金

---

[1] 《古典文艺理论译丛》第一辑，人民文学出版社 1961 年版，第 189 页

海岸》、《星下集》、《花城》、《艺海拾贝》、《潮汐和船》、《北京的祝福》、《贝壳集》等作品中明显可见。1976年粉碎“四人帮”后，秦牧精神愉悦、心情舒畅地走向新生活。这一时期他经常到北京参加党和国家的重要会议，一有机会就走出家门到祖国各地去领略雄伟壮丽的自然风光，到现实生活的原野上去感受时代的脉动，撷取美的精华。这使他视野更加开阔，阅历更加丰富，写作题材更加宽广，文笔更加老练成熟。语言风格的主调清新平易、明快优美、返朴归真。文章更因幽默讽刺、委婉含蓄、繁丰富丽、雄健奔放而显得多姿多彩。这个时期问世的《长街灯语》、《愤怒的海》、《语林采英》、《秦牧文集》、《秦牧旅游小品选》、《秦牧华侨题材作品选》、《秦牧知识小品选》等都体现出他独特的语言风格。[1]

4．审美素养与语言风格

文学是一种审美的意识形态，是人类审美情趣、审美价值观念和精神追求的体现，是人对世界的审美掌握。文学的审美特质决定了作家的审美素养直接制约着作家的创作实践，文学语言是文学作品的物态化形式，是体现作品风格的一个重要的审美因素，作家的审美素养最易从语言风格上体现出来。作家的审美素养内涵十分丰富，主要包括审美体验、审美情趣和审美追求等要素。作家观察生活、描写事物、抒发情感，都印有自己审美的印章，其审美素养熔铸出引人入胜的声调和与众不同的语言表现风格。左拉曾这样评价都德，他说：“阿尔封斯·都德先生之所以可爱，正是由于他甚至在句子的细枝末节处也表现了独特的风味。这种动人的可爱之处使他在我们的当代文学中占有一个崇高的位置。他决不叙述一个故事、表现一个人物而不把自己整个地融化到这故事或人物中去，决不会不带着他那生动的嘲讽与温和的柔情。把他的作品放到许多作家的作品里，我们也能认出哪一页是他的，因为他的文章有自己的生

① 参见黎运汉：《汉语风格学》，广东教育出版社2000年版，第63—64页。

命。”[1] 都德作品的独特风味和言语个性是深厚的审美素养的直接显现。

文学创作是个体化的精神生产，个体的审美体验是文学创作的惟一途径。审美体验，是创作主体在长期积淀的审美经验的基础上，充分调动自己的情感、想象等心理要素，对特定的审美对象进行审视、体味和理解的过程。它是创作主体对丰富的人生经验的凝聚、深化的动态发展，也是对富有人生昭示力量和审美意味的客体事物的深层把握。审美体验的深入，需要文学家情感的沉淀、良好的心境、深入的感知、开阔的想象和丰富的经验。作家的审美体验是多种多样的，其强烈性和深入程度有很大差异，这直接影响作家的抒写方式和言语风格。许多吟咏同一自然景物的诗歌，由于诗人们对该自然景物的审美体验各不相同，借景抒发出的情感迥然有异，或悲伤、或哀怨、或愉悦的情感会使诗人的语言呈现出不同的格调和风采。如同是咏菊花，既有“满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘？”的哀婉舒缓的笔调；也有“残菊犹有傲霜枝”这样明快疏朗的诗句；还有“采菊东篱下，悠然见南山”一类用平淡幽雅的语言创造的余味无穷的语言风格。这不同的语言风格，充分体现了诗人对现实事物的独特的审美体验和感受，不同的语言色调正是不同的情感色调的展示。

审美趣味与审美追求也影响着作家笔下的语言风格。趣味是指人的喜好、注意与选择。作家在创作实践中，往往是根据自己的生活经验和思想感情，来确定对审美对象的感知的喜好、注意与选择，来理解审美对象的意义。当作家被某一审美对象所吸引，体味到它的美，并且要把它描述出来时，所使用的文体和语言必然是与之相匹配、格调一致的形式。所以，一定的审美趣味必然导致一定的审美追求。例如，当代作家茹志娟的创作个性与语言风格就同她

[1] 《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1982 年版，第 894 页。

一贯的审美趣味和审美追求是分不开的。她在《漫谈我的创作》中写道："这里就与我的兴趣，我的美学观都是结合起来的；我喜欢从生活中发现那种有寓意的、有深刻思想的东西，是别人感到但现在还没有明确起来的东西，我明确了，这就是属于我的东西。""我这个人不大喜欢去做一哄而上的事。……我好像都是写一些小的东西；但我觉得这些小的题材也好，小的人物也好，我努力地去把握他们，尽力把他们开掘得更深，我觉得开掘得更深了以后，就刻划了这个时代。"她笔下的人物形象没有叱咤风云的英雄人物，而都是生活中平凡可爱的普通人。她描写的不是恢宏壮阔的大场面和轰轰烈烈的大事件，而是撷取"时代激流中的一朵浪花"、"社会主义建设大合奏中的一支插曲"，以小见大，从较小的角度反映时代的本质。创作中的这种审美追求，使她成了风格卓特的作家，其语言风格柔婉细腻、清新俊逸，娓娓动人的描述中，充满着诗意美。

（二）形成语言风格的客观因素

影响和决定作家语言风格的原因除了诸多的主观因素外，还有许多客观因素，如社会时代的、民族的、地域的、阶级的、流派的等。有些论者把这些因素称为风格形成的"外在因素"，认为这些外在因素给风格形成创造了条件和环境，任何风格都不可避免地打上这些外在因素的烙印。当然，这些客观因素必须在内因的作用下，通过对作家潜移默化的影响，才能转化为作家的创作个性和语言风格。这里我们仅就比较重要的社会时代因素、民族因素、地域因素这三个方面与语言风格的关系作点探讨。

1. 语言风格与社会时代因素

每一个作家都生活在特定的社会时代，都无法避免地要受到社会时代所提供的生活环境、政治形势、社会思潮和审美风尚的影响，正如英国诗人雪莱所说："我避免模仿当代任何作家的风格。但是，在任何时代，同时代作家总难免有一种近似之处，这种情形

并不取决于他们的主观意愿。他们都少不了要受到当时时代条件的总和所造成的某种共同影响，只是每个作家被这种影响所渗透的程度因人而异。……说到这种影响，不论在哪个时代，不论是极其微不足道的小文人也好，或是极其辉煌的天才也好，都是摆脱不了的；我也不想摆脱。”[①] 社会时代精神和社会政治变革，总会给作家的创作个性和语言风格以直接而深刻的影响的，所以《礼记·乐记》说：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”刘勰《文心雕龙·时序》提出“时运交移，质文代变”的观点，并结合历代社会政治变迁带来文学风格变化的实际情况，得出：“歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下”的结论。这都有力地论证了社会时代的剧变，总是深刻地影响着作家的创作风貌和语言风格。

在“文字狱”猖獗的封建社会，许多文学家为了防止因自己的作品引来杀身之祸，写作中常常如董仲舒论《春秋》所指出的，不得不借助于“微其辞”的表达方式，语言含蓄隐晦，文字中潜含的深意不易从字面上看出来。以致后来一些作家也继承了这种“春秋笔法”，隐晦曲折地传达出自己的思想感情。鲁迅的很多作品，如《野草》所收的一些散文，便能体现出“微其辞”的表达特点。新中国成立后，相当一段时期政治清明，思想解放，文艺界贯彻党的“百花齐放、百家争鸣”的方针，作家写文章可以畅所欲言，不用“微其辞”了。但是，在文化大革命期间，“四人帮”推行极左路线方针，文学作品必须按照“三突出”的公式创作。在这种政治环境和文艺观念的制约下，作家必须高度理性化地发出一种声音，文学语言为官方的政治语言所代替，语言浅白、单调，呈现出一定的病态。固然，没有个人话语的时代，不可能有个性化的语言风格的存在。改革开放后，我国文学艺术界迎来了新的春天，在“弘扬主旋

① 《西方古典作家谈文艺创作》，春风文艺出版社1980年版，第238页。

律，提倡多样化”方针的指引下，文学创作日益繁荣，不仅佳作迭出、再创辉煌，而且作家的表现手法丰富多样，语言风格异彩纷呈。

社会的兴衰、政治环境的变化，既影响特定时代的文学潮流和作家群体的语言风格，同时也是导致作家个人语言风格变化的一个重要原因。郭政在《赵树理创作风格变化初探》一文中谈到赵树理前后期创作风格变化的原因时，指出：“明朗、幽默是他前期创作风格的显著特点之一。那种朴实乐观而又闪耀着智慧的幽默感，在他前期的创作中随处可见，以致一提到赵树理的风格，人们便很自然地想到他作品中洋溢着的风趣、幽默的情调。但在后期的创作中(指他50年代末到60年代这一时期)，那使人忍俊不住的明朗幽默色彩暗淡了，代之出现的是深沉。”[1] 造成他前后期创作风格变化的主要原因是社会的政治经济形势的影响，改变了他的精神心理：“当左倾路线推行开来，共产风、浮夸风、不顾客观可能性一味盲目蛮干的瞎指挥风愈演愈烈，给农村生产和农民生活带来严重损失的时候，赵树理那与农民血肉相连的思想感情和面对现实、实事求是的精神，使他敏感地觉察到了左倾路线给经济建设带来的危害。他冷静下来沉思了，他乐观愉快的性格受到了压抑。从这时候起，他的作品减少了，幽默风趣的色彩也大为减褪，偶有所作表现出深沉的格调。”[2] “在这种情况下，主客观之间失去了和谐统一，他的创作个性受到了压抑，要继续保持他的幽默风格，势必陷入轻薄玩世。这和赵树理的朴实忠厚性格、对党和革命事业极端负责的精神是冰炭不容的。这就是他的创作风格由明朗幽默变深沉抑郁的主要原因。”[3] 这说明社会政治环境的变化，深深影响着作家的创作个性，而创作个性的变化必然导致语言风格的转变，“文风”与“政

---

[1] 《文学评论丛刊》第25辑，中国社会科学出版社1985年版，第309页

[2] 《文学评论丛刊》第25辑，中国社会科学出版社1985年版，第315页。

[3] 《文学评论丛刊》第25辑，中国社会科学出版社1985年版，第319页。

风”有着密不可分的联系。

2. 语言风格与民族因素

作家不仅生活于一定社会时代，而且也隶属于特定的民族，民族独特的生活环境、思维方式、文化传统、风俗习惯、心理素质等都会对作家创作个性和文学风格产生深刻的影响，作家的言语活动要受民族特性的制约和渗透。文学是语言的艺术，任何一个民族的文学总是同其语言有着非常密切的联系，可以说，一个民族的语言在很大程度上决定了这个民族文学的风貌。文学家运用母语进行创作，是从本民族语言中汲取养分而建立他的文学功绩的。美国语言学家萨丕尔曾指出：“艺术家必须利用自己本土语言的美的资源。如果这块调色板上的颜色很丰富，如果这块跳板是轻灵的，他会觉得幸运。”[①] 母语是人们精神意识和思想观念的存在基础，它制约着人们对客观事物的感知、反映和表现。如果离开本民族的母语环境和符号体系，作家就会感到语言丢失无以适从，很难再进行文学创作了。美国著名作家艾萨克·辛格曾经谈到，他从波兰初到美国时约有五年无法从事写作，原因在于：“我有一种感觉，觉得自己的语言就这样的白白丢掉了，头脑里的形象不见了，我所见到的成千上万的事情，我在波兰用意第绪语是叫不上名字来的。以地铁为例吧，我们在波兰没见过地铁，因此，我们的意第绪语中没有地铁的名称。可突然之间，我不得不跟地铁打交道了，还要跟区间列车和当地火车打交道，我的感受是，我丢失了自己的语言，也丧失了对周围事物的感觉。”[②] 辛格所掌握的母语与眼前新的感性世界脱节，他患了“失语症”。如此状态使他连正常的创作都无法维系，自然就更谈不上表现自己的文学语言风格了。

母语对作家文学风格的形成至关重要，作家不但无法轻易地超越这个语言空间，而且只有借助于它，才能捕捉住并表达出对事物

① 萨丕尔：《语言论》，商务印书馆2000年版，第202页。

② 引自于宁主编：《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，北京大学出版社1987年版，第474页。

的独特感受。而文学的民族风格也主要表现在语言上，老舍曾经意味深长地说："除了语言，还有什么别的地方可以表现它呢？你说短文章是我们的民族风格吗？外国也有。你说长文章是我们民族风格吗？外国也有。主要是表现在语言上，外国人不说中国话。用我们自己的语言表现的东西有民族风格，一本中国书译成外文就变了样，只能把内容翻译出来，语言的神情很难全盘译出。"[①] 老舍所说的"语言的神情"是指汉语所蕴含的独特而深厚的文化韵味。而这种韵味正是语言风格的民族性之根，它是用其他种类的语言无法原汁原味地传达出来的。如老舍的作品《鼓书艺人》的中文原稿已佚失，后由熟悉老舍的马小弥先生据英译本译成中文。胡絜青女士对此曾说："中文翻译成英文，再由英文翻译成中文，倒两次手，很不容易保存原著的文字风格。"[②] 的确，经过文字上的两次转换，老舍原文的韵味就很难保全了。

作家语言风格首先是民族的，然后才是个人的。作家语言的民族风格既与本民族文化传统、风俗习惯、历史心理等因素有紧密的联系，又要受本民族语言体系的特点及其规律的制约。不同民族语言，由于语言要素的表现形式、可塑性不同，语言内部的发展规律不同，必然表现出各自不同的特点来。民族风格通常表现为某一民族语言运用上特有的作风和气派。中西方语言在文化形态上有很大的差异，"西方语言是一种严格受形态规定制约的'法'治语言，汉语则是没有形态制约的人治语言。汉语的组词造句没有西方语言那种非此即彼的冷静的客观意识，而是在语言单位的形式与功能的变化上持一种非常灵活的主体意识，这种主体意识，既是'万物皆备于我'之哲学精神的语言观照，又是汉语全部文化特征的本原所

① 老舍：《出口成章》，人民文学出版社1984年版，第69页。
② 《鼓书艺人》，人民文学出版社1980年版，第1页。

在。"[①] 汉语这种以神统形、形散神聚的灵活能动的性质，为语词运用的艺术化提供了很大的余地，形成汉民族文学的独特风格。如："那些日子都是这样，一断黑，三口两口扒完饭，家家就都把什么一闩子闩在门外了，又实实地顶上桌子凳子，绝不点灯的，统困去。"（何立伟：《死城》）这段话中从"一断黑"之后，所有的句子都是说明"那些日子"的，围绕着这个"神"辐散开去，形象而具体地描述出人的一种生活状态，几个叙述句在语法上形成以并列关系为核心的散点结构，呈现出汉文学作品语言运用上的一个特点。与此不同，"西方各种语法，包括当代语法的众多流派，本质上都是一种'从属关系句法'。"[②] 在语词运用上，汉语词汇的最大特点，是以单音节词和双音节词为主体，语词分合伸缩富有弹性。对称是汉语结构的一条普遍规律，排偶句是汉语形式美在整齐中求变化的典型手法。这同汉民族的思维方法、民族心理，即"造化赋形，支体必双。神理为用，事不孤立"[③] 不无关系。我国文学作品中写男女情爱，历来喜欢用成双成对的事物作比，如"思为双飞燕，衔泥巢君屋"。(《古诗·燕赵多佳人》；"在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。"（白居易：《长恨歌》）等。从语音上看、汉语是有声调的语言。我国古人巧妙地把四声分为平声和仄声两大类，并使平声和仄声有规则地相间相反而形成抑扬美。虽然，英语、法语、俄语等印欧语言也可以利用语音的轻重构成音乐美，但不及汉语的音乐性那么鲜明，如"法国语言的腔调缺少变化，没有旋律，长短音不够分明，区别极微。"[④] 而汉语由声调的平仄所构成的音乐美却很突出。汉语的这些特性，正是形成作家语言民族风格的基础，作家在创作中体现出的对母语的依赖性，势必使其作品在语言上深深

---

① 申小龙：《中国语言的文化形态》，见《申小龙自选集》，广西师范大学出版社 1999 年版，第 67 页。

② 申小龙：《汉文学语言形态论》，见《上海文学》，1988 年第 9 期。

③ 刘勰：《文心雕龙·丽辞》。

④ 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社 1983 年版，第 300 页

印有汉民族的烙印。

3．语言风格与地域因素

作家出生、成长的地域环境对其语言风格的形成也影响很大。丹纳曾指出："精神文明的产物和动植物界的产物一样，只能用各自的环境来解释。"[①] 法国启蒙主义者伏尔泰则以具体的事实作过分析："在最杰出的近代作家身上，他们自己国家的特点可以通过他们对古人的摹仿中看出来；他们的花朵和果实虽然得到了同一太阳的温暖，并且在同一太阳的照射下成熟起来，但他们从培育他们的国土上接受了不同的趣味、色调和形式。从写作的风格来认出一个意大利人、一个法国人、一个英国人或一个西班牙人，就像从他面孔的轮廓，他的发音和他的行动举止来认出他的国籍一样容易。意大利语的柔和和甜蜜在不知不觉中渗入到意大利作家的资质中去。在我看来，词藻的华丽、隐喻的运用、风格的庄重，通常标志着西班牙作家的特点。对于英国人来说，他们更加讲究作品的力量、活力和雄浑，他们爱讽喻和明喻甚于一切。法国人则具有明彻、严密和幽默的风格。"[②] 可见，自然地域环境对创作个性和语言风格的形成是有一定影响的。作家的生活环境，特别是儿童少年时期所处的自然地理环境，不管是城市、乡村、海滨、山区，也不管是"杏花春雨江南"，还是"骏马西风塞北"，都会给他稚嫩纯洁的心灵以无形的陶冶，使他形成有着地域色彩的审美感受。幼年时的记忆和感受，会在日后自觉不自觉地渗透、影响着作家的审美心态和创作活动。

我国当代女作家叶文玲的文学语言风格就和她生活的地域环境密切相关。她生长于东海之滨，20 岁后则生活在中州大地河南，因此在她的作品中便既有"南腔"，也有"北调"。在谈到文学语言问题时她说："语言很受自然地理的影响。我总觉得江浙的语言，

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社 1983 年版，第 9 页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社 1979 年版，第 322—323 页。

带着山的色，水的音，有一股灵秀之气。……河南的方言土语，也叫我觉得更有一番‘泥土味’，更富生活情趣，也更简练，形象。”“描绘景物，南方有南方的韵味，北方有北方的气象，两者就不可混同。比如同是形容绵绵春雨，我那儿的人好说：‘这濛濛雨……’，‘这牛毛细雨……’，而河南人呢，则是：‘这雨就像箩面似的箩个不停’，‘这雨下得没一点声色……’；再如说姑娘长得雪白粉嫩，河南人好说‘鸡蛋二层皮’，而我们南方却好说‘笋壳里剥出来的’，‘出水藕尖’；说小伙子壮实，南方人说是‘米头似的后生’，‘小牛犊般的’，河南人则往往说是‘虎墩墩的’，‘长得多欢势’，‘铁塔似的’……”[①] 由于受到南方与北方两种不同的地域环境、风土人情、语言习尚的影响，铸就了叶文玲作品的独特风格。她的作品语言既有南方的灵秀之气，又有北方的淳厚之风，二者融为一体，使其作品透着一股特有的情味。

上面，我们分别考察了作家语言风格形成的主观因素和客观因素，主客观因素中所包含着的诸多要素是同一根链条上不可分割的各个环节。作家语言风格的本质不是某一个要素形成和决定的，只不过具体到某个人某要素占了主导。换言之，文学语言风格是由作家的主观因素和客观因素综合作用而形成的。

需要说明的是，研究语言风格的意义主要并不在于辨析语言风格的类型，也不在于弄清它的内涵和因果，重要的在于用它来指导文学语言风格实践。在语言风格的个体性实践中，有两点至关重要：第一，既然风格是作家成熟的标志，那么，真正的作家就应该以非凡的创造性去追求、形成独特的语言风格。精神生产与物质生产不同，物质生产可以大规模地批量生产统一规格、统一形貌的产品，而精神生产却必须追求个性与创新，无个性、无风格的写作很难具有艺术价值，只有有特点、有风格的写作才能产生新奇而令人

---

① 见鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年版，第188—189页。

青睐的艺术魅力。第二，努力实现风格的丰富与超越。作家个人的语言风格虽然具有相对的稳定性，但却不是一成不变的，应在创作实践中不断丰富、发展与超越。人的本质力量的丰富性、进化性，客观对象的无限性、多样性，读者需求的多元性与发展性，都决定了具有多幅笔墨，能因事而异、因时而异、因语体而异进行创作的作家更受欢迎。作家应在拥有自己稳定的主导风格的基础上，具有更高超的驾驭语言的本领，拥有丰富而多样的语言风格。

第七章　文学语言的接受

文学作品的价值，不是孤立地存在于作品本身之中，而是体现于生产（作家创作）——文本（作品）——接受（读者阅读）这样三个环节的互动过程之中。作家创造作品，是为了供读者阅读欣赏；而读者的阅读欣赏又必须以作品为对象；作品的潜能是作家赋予的，而其潜能的实现，又取决于读者在阅读过程中的再创造再评价。只有实现了欣赏主体的感受和再创造，才能把潜在的、非现实的东西，转化为“现实的存在”，文学的审美创造活动才算最后完成。

长期以来，传统文艺理论往往只强调文学作品创作中的所谓外部规律与内部规律，抑或从社会学角度研究文学与现实（政治、时代、社会、民族、阶级等）的关系，抑或从语义学角度探寻文学内部结构、形式、语言等，将文学研究作为一种单而体来探索，即只考察作家和作品，而忽略了对读者与作品的互动与交流的研究。这种局面，直到 20 世纪 60 年代接受美学出现才发生了根本性的改观。正如伊格尔顿所总结的：“确实可以把现代文学理论的发展史粗略地划分为三个阶段：专门研究作者（浪漫主义和 19 世纪）；专注于文本（新批评派）；近年来明显地把注意力转向读者。”[1] 接受美学理论家把文学史视为一种审美接受与生产的过程，把读者视为文学审美价值实现的不可缺少的因素。他们认为：“在作家、作品和读者的三角关系中，后者并不是被动的因素，不是单纯的作出反应的环节，它本身便是一种创造历史的力量。”[2] 显然，这种观点

① 伊格尔顿：《文学原理引论》，文化艺术出版社 1987 年版，第 91 页。

② 转引自朱立元：《理解与对话》，华中师范大学出版社 2000 年版，第 136 页。

是辩证而深刻的。接受美学强调读者的能动性、创造性的方法论意义在于，它打破了传统的作者中心论或作品中心论，确立了作品的意义从读者对作品的阅读过程中实现的事实。文学是语言艺术，读者阅读接受文学作品，首先就有个对语言文字的解码、对其意义和情味的把握问题，穿透语言形式层面，才能深入到文本的精神内容层面，才能接近作者的旨趣。换言之，文学阅读接受都得从透彻地解读语言文字入手。所以，文学语言的接受既是文学接受不可或缺的重要一环，也是文学语言学研究的重要内容。

一、文本对象与接受主体

文学审美接受活动得以进行，文学审美价值的实现，都是以文学接受对象——文学文本的存在为前提的，没有文本对象便不可能有属于文学审美接受的鉴赏活动。那么，作家用以再现生活、表现思想情感的作品，为什么会成为读者的审美接受对象呢？这既与文学作品自身的艺术审美价值有关，也与语言文本所具有的复杂特性有着紧密的联系。因此，在论及文学语言接受时，有必要先分析一下文学接受客体。

（一）文本对象的特点

文学文本是作家运用语言文字建构起来的审美客体，这一客体提供的艺术形象不仅具有间接性，而且具有可塑性和不确定性，文学是作用于读者想象的艺术。成功的文学文本对语言的运用都不会只以表达作家的构思成果为满足，而是千方百计地利用语言特有的优势，为读者营造出更广阔的想象与再创造的空间，通过激活读者的想象，唤起读者的情感，使读者把自己相关的经验调动起来，投入到共同实现对艺术形象创造的工程中去。这就决定了优秀的文学文本具有以下特点：

1. 未定性

由于语言这一特殊的媒介，决定了文学文本是一个多层面的未完成的图式化结构，其中包含着许多未定之处和意义空白，有待于读者在阅读接受中去填补、去建构。现象学美学家英加登认为：文学作品“它只是一个具有各种未定点以及尚需对无数未定点予以确定的图式化结构。尽管形式上它被设计为一种充分确定的个体，并且看上去也的确像这种个体。这是由于这一再现性客体的图式化结构在文学作品已经写成后就不能再有什么变动了。但在这些作品的阅读过程中，新的未定点则可能被不断地填充，并被读者的阅读投射赋予新的特征，实现未定点的完成。艺术作品中再现的对象是否完全确定呢？对此我们可以说，每一部文学作品在原则上都是未完成的，总有待于进一步的补充”。[①] 这里，英加登提出了一个重要概念，即文学作品是一种充满了空白和未定点的“图式化结构”，并强调图式化方面只有通过读者才能具体化和实现。同时，英加登还认为文学作品存在的未定点和空白是必然的、不可缺少的，一是因为文学作品在描写某个对象或对象的环境时，无法全面地说明。每件事物、每个人物，尤其是事物的发展和人物的命运，都永远不能通过语言的描写获得全面的确定性；二是从作品的图像层次看，各种图像在作品中仅仅处于一种纯潜在的状态，只有当这些图像被具体地体验时，它们才能真正地发挥自己的功能，使客体显现出来。

之后，接受美学家在“未定点”、“图式化结构”等概念的基础上提出了“召唤结构”的概念。伊瑟尔在分析文学作品结构时强调本文充满了空白、未定性，它是一种暗示，一种邀请，一种“召唤结构”。他认为，作为文学的本文，写出来的部分给我们知识，而没有写出来的部分才给我们想见事物的机会。他说：“未定性这一

① 罗曼·英加登：《文学的艺术作品》，转引自伊瑟尔：《阅读活动》，中国社会科学出版社1991年版，第205页。

术语用来指在意向性客体的确定性或图式化观相的序列中的空缺(gap)；而空白，则指本文系统中的空白之处。……空白暗含着本文各不同部分的互相联结，尽管本文自身并未这样明说。空白是本文看不见的接头之处。空白从相互关系中划分出图式和本文视点，同时触发读者方面的想象活动。"① 接受理论进一步强调了文学本文要有"空白"，含有"未定性"的原则，认为它是本文发挥交流功能的先决条件和出发点。读者要完成文学作品的欣赏，必须自主地填补和联接这些空白、未定点，使模糊不定的意象在自己头脑中明晰、确定起来。在这个意义上，空白与未定点具有激发与调动读者接受主体性的功能，即召唤功能。读者通过本文与潜在地存在于本文中的作者进行"对话"。这样，文学接受不再只是被动地依附于创作和作品，而是具有了自身的独立价值，作品的"效果"不再只是作家创作意图的体现，它同样体现为接受者的再创造。

本文中的未定性与空白，在表层上，呈现为一种艺术的表现技巧和手法。在文学文本的结构设计上，"打破固有的结构方式，由自然铺叙的结构章法发展为跳跃、穿插、转接、倒错、反叙等结构空白；由严谨的章法序次变化为意识流动、含混无序的未定状态；由单一时空、单一维度发展出多时空交错，真实与幻觉交错的象喻境界；由意义段落之中和段落之间的逻辑联系到留有大量的读者位置的结构空缺等待填充。"② 在语言运用上，利用象征、隐喻、暗示、双关、借代等技巧，造成语言表达的含蓄性、朦胧性；通过语词的超常搭配、词类活用，改变语义结构，造成多义体验和意义空白；通过句子成分的缺失、句式的互换、人称的变化、意象的叠加与转换、情节的中断或重复、时空和叙述话语方式的变化等，均能形成一种未定状态和模糊效应。在深层上，文学语言的情境性、暗示性，大大拓展了语词的张力，使语词在表达字面意义的同时又富

① 伊瑟尔：《阅读活动》，中国社会科学出版社1991年版，第220页。

② 金元浦：《文学解释学》，东北师范大学出版社1997年版，第405页。

有多重含义，这就形成了语词含义的未定性与空白，留待读者以自己的体验去充分开掘。此外，更为重要的是“文学语言创造了具体化意向和生活化意向，要求语词、语句从概念向具象转变，这就注定在概念到具象之间引进了空位，注定由此而产生的意向性客体的未定性。”①

2．多义性

文学文本既是作家结构语言文字的成果，也是作家个性化审美创造的产物，因此，文学文本包含着两种信息，即语义信息和审美信息。就语义信息而言，它既有前面所说的含义的未定性与空白，也有含义的多义性与复杂性。造成文学话语多义性与复杂性的原因是多方面的，主要有以下三点：

第一，语词本身的表意功能常常不是单一的，而是包含有矛盾对立的意义。比如，人们常说的“漂泊”一词，就包含着两层对立的含义，一是说生活不安定，无着落；另一层又含有自由、无拘无束的意思。说到自由，可以指不受拘束，但另一方面又意味着没有一定的归属、游离在社会群体之外，对他人没有实际约束力的意思。同一个词内含着的如此不同的意思，若不是在具体语境下是难以准确理解和把握的。

第二，作家主体情感渗透的多面性和复杂性。文学文本是作家独特的审美感受、审美体验的结晶，语言是主体寄意承情的载体。作家为了准确地表达出自己心中的某种复杂情感、意念，常常运用“陌生化”手法，通过对常规组词造句规则的背离，而寻求最佳的表达效果，有时还会在自己的作品中为某个词创生出词典中找不到的新的含义。陈原先生在《语言与社会生活》一书中举过这样一个例子：法国作家雨果的著名小说《悲惨世界》第二部第一卷中，写到法军和英军在滑铁卢的决战。法军其时已完全陷入绝望的重围

① 马大康：《语境与文学语言的诗意创造》，见《文艺理论研究》2003年第3期。

中，英军向被围的法军发出了“勇敢的法国人，投降吧！”的呼喊，而法国将军康白鸾却在这千钧一发的时刻，向英国人喊出了法国人极端鄙视对方时所用的字眼。小说写这一瞬间：“康白鸾答道：屎！”屎这个字，本来并没有什么特殊的含义，但是此时此刻，这个习惯语却表达出一种民族自尊感。这个字眼被赋予了本义所没有的意思，它蕴含着发话主体特有的祈望和希望。雨果写道：“所以说，在那些巨人中间，有一个怪杰，叫康白鸾。说了那个字，然后从容就死！还有什么比这更伟大的！”一个普通的字，在特定的情境下便具有了超乎寻常的意义。[①] 由此看来，在文学文本中，语言的能指和所指之间的对应关系是非常灵活的，恰如凯塞尔所说：“文学作品刚好利用语言词语中所包含的那种不固定性，唤醒潜伏的远景并且使睡眠着的感情内容变得生动。语言本身已经就充满了诗意。”[②]

第三，文学文本的语言，既有“言内”即字面的意义，更有“言外”即字面之内涵意义。而言外之意恰是话语与情境相互作用，共同生成的意蕴、意味，这种意蕴、意味是十分丰富复杂的，令人难以捕捉。难怪尤里·梯尼亚诺夫曾发出感叹：“词没有一个确定的意义，它是变色龙，其中每一次所产生的不仅是不同的意味，而且有时是不同的色泽。”[③] 这种由语境赋予的、具有临时性质的语词的意义，被称为结构语义。结构语义属于复杂语义，它包含多层语义，每层语义携带一定的话语信息。其中的表层语义比较显露，但深层语义却难以准确地发掘和把握。譬如“掷一块小石子”，在它孤立静止的时候，只有词面的概念意义；但当它与动态的使用情景相结合，则表达的意义就呈现出千姿百态的差别。在鲁迅的《阿 Q

① 参见陈原：《语言与社会生活》，三联书店 1999 年版，第 44—45 页。

② 凯塞尔：《语言的艺术作品》，上海译文出版社 1982 年版，第 389 页。

③ 梯尼亚诺夫：《诗歌中词的意义》，见《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版，第 41 页

正传》中，自以为是“正人”的阿Q看到：“一男一女在那里讲话，一定要有勾当了。为惩治他们起见，所以他往往怒目而视，或者大声说几句‘诛心话’，或者在冷僻处，便从后面掷一块小石头。”在这里，“掷一块小石头”除了表示“动作”的概念意义以外，还有惩治他们一下的言外之意，以表示自己对他们行为的不满。在雨果的《巴黎圣母院》中，脾气倔强、相貌奇丑的敲钟人加西莫多被押上格雷广场的绞台后，“别的成千种侮辱向他倾注，处处都有人诅咒他，嘲笑他，向他叫骂，向他投石子。”由于人们投石子的动机各不相同，文中“投石子”这一语词，就含有复杂的意味。有的人是出于厌恶这个奇丑无比的独眼怪物而投石子；有的人是在教训他夜晚用钟声惊扰了他们的睡眠；还有些妇女认为是因为看见了这个晦气的丑八怪，所以“才生下了一个两个脑袋的孩子！”或“我的雌猫生了一只六只脚的雄猫！”，为此，便以“投石子”的方式发泄着心中的怨恨。在此，语词早已突破了自身固有的基本语义，而凝聚起巨大的暗示、象征效应，显示着远比自身丰富得多的意义。无疑，破译这些复杂的言外之意，是文学文本语言接受的难点和重点。正如叶圣陶所说：“文艺作品往往不是倾筐倒箧地说的，说出来的只是一部分罢了，还有一部分所谓言外之意、弦外之音，没有说出来，必须驱遣我们的想象，才能够领会它。如果拘于有迹象的文字，而抛荒了言外之意、弦外之音，至多只能够鉴赏一半；有时连一半也鉴赏不到，因为那没有说出来的一部分反而是极关重要的一部分。”[①]

造成文学文本多义性的原因除了上述三点外，还有许多其他因素，却尔曾指出：“一部作品的意义是此还是彼，这常常依赖于一个具体段落中的某些词语间的联系；依赖于一种语势、一个形象、一种隐蔽的对立、类似的意义；依赖于隐喻的含意或象征性暗示；

① 叶圣陶：《文艺作品的鉴赏》，引自《鉴赏文存》，人民文学出版社1984年版，第11页。

依赖于对人物的动机、态度、感情所形成的行为的解释；依赖于叙述者的可靠程度——也就是说，依赖于叙述者的信仰、感情、态度以及为解释提供的适当的、作为参照的同类事物。"[①] 所以，解读文学文本多义性时，除了要考察某文本产生的时代背景、作者的生平经历、创作意图等"外部"因素外，更不应忽视许多来自文本自身的"内部"因素，而这些"内部"因素，恰恰是形成文本多义性的主要原因。

3. 规约性

文学文本不仅具有未定性、多义性，而且同其他艺术审美对象一样也具有客观规定性，"文本提供了读解的范围，使读者的语言体验有了明确的对象；文本提供了接受语境，使读者获取了一定的、有助于破译的暗示性密码；文本所呈现的语言方式，要求读者在自己的经验系统中寻找相应的解码规则；文本所携带的语言情绪，付诸读者的审美感知，刺激读者的语感生成。"[②] 读者在解读与接受文学文本时，不能不受到文本自身客观存在的品格的制约。

对于文学文本具有一定的客观规定性的问题国外学者也多有论及。德国接受美学理论家瑙曼提出了"接受指令"的概念，他说："每一部作品都是一种接受指令。它是这样一个范畴，它表示一部作品从它的特征出发潜在地能发挥哪些作用。"[③] 为什么每一部作品都是一种接受指令呢？瑙曼解释道："每一部作品都有一种内在的一致性，一种它自己特有的结构，一种个性，一系列特征，它们为作品在接受过程中被接受的方式、产生的效应以及还有对它的评估预定了特定的方向。"[④] 这种"特定的方向"是一种客观存在的精神导向，它指引着读者应当怎样接受它。正是由于阅读与接受是

---

① 胡尔：《解释：文学批评的哲学》，文化艺术出版社 1991 年版，第 198 页。
② 唐跃、谭学纯：《小说语言美学》，安徽教育出版社 1995 年版，第 318 页。
③ 瑙曼等著：《作品、文学史与读者》，文化艺术出版社 1997 年版，第 17 页。
④ 瑙曼等著：《作品、文学史与读者》，文化艺术出版社 1997 年版，第 19—20 页。

一种被引导的创造活动，读者才不至于从柳永的“今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月”（《雨霖铃》）的描写中，读出苏轼的“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”（《念奴娇》）的含义。正是由于《哈姆雷特》中的哈姆雷特的形象，作者给了他以质的规定性，所以一千个读者会有一千个哈姆雷特，而不会出现李尔王的形象。正如马克思所说：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性造成了一种特殊的、现实的肯定方式。”[①] 所以，文学文本自身的客观规定性，制约着接受活动的性质、特点，制约着读者的感受、体验、想象和理解，为读者规定了一定的阅读接受活动的范围、方向和路线。面对一个特定的文本，读者不能随心所欲地做出解释。“一个解释要成为这篇文本而不是别的文本的解释，在某种意义上说它必然在逻辑上受到文本的限制。换句话说，作品在一定程度上决定了读者的反应，否则批评就会陷入一片混乱。”[②]

（二）文学审美中的接受主体

文学文本是接受主体的审美对象，它的审美价值和艺术生命，必须在读者的阅读接受中，特别是在接受主体的再创造中才能得以实现。正因为有接受主体的存在与文学文本构成对象化的关系，文本的存在才具有实实在在的现实意义。所以，研究文本对象的同时，还必须研究与其同在的接受主体。要了解读者阅读接受文学作品应具备的主观条件，接受主体期待视野的建构，文学接受中主体所表现出来的能动性、多样性、创造性等特点，才能较全面地把握文学接受的特征。

1. 接受主体必备的主观条件

在文学接受活动中，接受主体首先必须具备进行文学阅读欣赏

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版，第79页。

② 伊格尔顿：《文学原理引论》，文化艺术出版社1987年版，第102页。

的一些主观条件，这是文学接受主客体之间能否建立起审美联系，实现感情交流的前提。接受者的主观条件愈优越，对文学的感受与认识就愈深。读者所具备的文学阅读接受条件主要有以下三个方面：

（1）一定的文化修养和思想水平

文学是用语言塑造形象，其形象不能像其他艺术形象那样直接作用于人们的感官，而只有当读者了解某种语言所代表的意义时，他才能感受和认识用这种语言塑造的艺术形象。鲁迅在谈到艺术接受者应具有的条件时说："读者也应该有相当的程度。首先是识字，其次是有普通的大体的知识，而思想和情感，也须达到相当的水平线。否则，和文艺即不能发生关系。"[①] 识字，且具有一定的文化修养和思想水平，是阅读接受文学作品必备的起码条件。同时，还应懂得一些文学创作的规律和技巧，诚如伊格尔顿所说："要读书的话，我们就需要熟悉具体作品展示的文学技巧和常规；我们需要掌握一点它的'法则'，所谓法则就是指一些规则，这些规则系统地支配作品显示含义的方式。"[②] 要进一步理解文学作品的内容，感受、想象、体验作品所塑造的艺术形象美、艺术意蕴美，还须具有一定的社会历史知识及艺术文化史知识。刘勰提出，作家要"博见"、"积学"才能从事文学创作，读者同样也需要"博见"与"积学"，才能达到较高的鉴赏与再创造的境界。如《红楼梦》就是一部像大海般浩瀚的巨著，里面积聚着艺术、园林、建筑、服饰、风俗、医理、禅道、食品制作等丰富的艺术知识、社会知识和历史知识；而在巴尔扎克的百科全书式的《人间喜剧》里，更有关于历史、哲学、宗教、政治、科学、技术、金融等诸多领域的精细的描写。面对文学文本涉猎的广阔而丰富的知识内容，倘若读者不具备相应的知识修养，就只能"隔窗听琵琶"，不能对作品形成全面而

① 鲁迅：《文艺的大众化》，见《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1981年版，第579页。

② 伊格尔顿：《文学原理引论》，文化艺术出版社1987年版，第95页。

透彻的理解和把握。

（2）丰富的生活经验

文学创作必须有生活，文学接受也要有生活。因为，在阅读接受中，读者总是自觉不自觉地根据自己的直接的或间接的生活经验，去想象和再造艺术形象。如果读者的生活阅历浅薄，表象积累少，他的再造能力就弱，甚至对作品的艺术形象不能清晰地再现在脑海中，更谈不上进行艺术形象的再创造、再评价了。而随着读者生活阅历的丰富、生活经验的增长，对早年不能理解的艺术形象才能深入感受和深刻理解。王朝闻先生曾谈过文学接受的体会，他说："和创作一样，人们认识艺术形象是以他的直接的和间接的生活经验为依据的。'云想衣裳花想容'不用说了，'山月随人归'或'心随雁飞天'等诗句，其所以是可以读懂和读起来有味的，就因为人们的大脑的条件反射作用。就因为生活给它准备了条件。不曾坐过船或没有体会过坐船的经验的读者，要体会动人的诗句，例如，'两岸青峰相对出'或'舟人夜语觉潮生'的好处就比较困难。没有旧社会的生活知识的孩子，读起鲁迅名作《狂人日记》来，难免辜负它那深远的社会意义。"① 的确如此，我们欣赏那些对生活作了高度概括的诗文，都因接受主体的人生经验及其理想追求，与客体的具体意境及其审美意义有某些相通之处，才使想象和再造形象的积极心理活动成为可能。经历过战乱、妻离子散、亲人重逢，并在心灵中刻上了深刻的情感记忆的人，阅读杜甫的《羌村》、《赠卫八处士》；李益的《喜见外弟又言别》等写亲友在战乱中重逢的诗歌，便会引起强烈的共鸣，对这些诗歌传达的情感、意境体味得格外真切、深刻。即使没有类似的直接生活经验，若有丰富的间接生活经验的积累，也能帮助读者展开想象的翅膀，依靠调动表象记忆，使语言文字描写的艺术形象具体化，使之收到一定的艺术审美

① 王朝闻：《一以当十》，作家出版社 1962 年版，第 352 页。

接受效果。

(3) 较高的审美能力

文学艺术的接受，是一种审美能力的表现。马克思说："对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，音乐对它说来不是对象，因为我的对象只能是我的本质力量之一的确证。"[①] 所谓"我的本质力量"，就是指人的某一方面的审美能力。马克思的意思是说，欣赏音乐等艺术，欣赏者要有相应的审美能力，否则，是不能成为审美对象的"知音"的。继而，马克思强调人的审美能力不是先天具有的，而是从长期、反复的实践中培养起来的，它是人的社会实践的产物，也是人在改造世界的活动中获得的内在财富。但是，现实中要获得较高的审美能力，达到真正能接受"阳春白雪"类的高雅艺术，并不是一件轻而易举的事。意大利美学家克罗齐曾说过，"要了解但丁，我们就必须把自己提升到但丁的水平。"[②] 这个"水平"不仅指要了解但丁所处的历史语境，而且要具有相当的文化水平、人格素养和审美能力，等等。不具有这些"水平"，是读不懂但丁的。

人的审美能力主要包括审美感受力、审美想像力和审美理解力，它是一种特殊情感体验下所体现出的审美创造性的认知能力或敏感性，它决定着主体的审美活动能否展开及展开的程度。文学接受的过程，就是上述诸种审美能力要素相互联系、相互作用，统一地起作用的过程。读者的鉴赏接受水平高，表现为善于调动这些因素，综合地参与文学审美，这样便可以达到对文学艺术美的深入感悟、有所发现的境界。这也就是脂砚斋品评《红楼梦》时提出的观者要有"巨眼"问题，他说读者要透过作家在作品中描画的"烟云模糊处"，"观者万不可被作者瞒弊（蔽）了去，方是巨眼！"[③] 只

---

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版，第79页。

② 朱光潜：《西方美学史》（下卷），人民文学出版社1982年版，第638页。

③ 《脂砚斋红楼梦辑评》，中华书局1960年版，第8页。

有具备了较高的审美能力，有一双具有穿透力的“巨眼”，才能真正从文学作品中探寻到艺术魅力的奥秘，获得精神的愉悦与陶冶。

（4）良好的审美心境

心境是指带有强烈感情色彩的情绪状态，即平常人们所说的心情，如心情舒畅或郁闷，宁静或烦躁等，它具有弥散性的特点。当一个人处于某种心境时，往往以同样的情绪状态看待周围的一切事物。美学界常常引用的马克思的一段话：“忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都无动于衷；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性。”① 便能很好地说明人的心境对审美的直接影响。文学接受所要求具有的审美心境与生活中的常态心境有很大差别，日常生活中的常态心境与各种实用功利性紧密相伴，它受于现实时空、现实习俗伦常，它遵循着认识性的逻辑规律；而文学接受的审美心境则摆脱了各种实用功利关系，心理活动指向并集中于特定的文本，从现实时空遁入心理时空，它遵循的是情感的逻辑、意愿的逻辑。在良好的审美心境下，接受主体便能对接受客体的有意味形式产生优势兴奋灶，这时，主体感觉异常敏锐，情感异常丰富，想象异常活跃。对那些与接受客体无关的事物视而不见、充耳不闻，全神贯注地随着阅读而进入到文本的艺术情境中去，与潜在地存在于文本中的作者形成心灵的对话，以至物我两忘。所以，良好的审美心境是形成文学接受注意和优势兴奋灶的前提，是文学接受中不容忽视的一个主观条件。

2. 接受主体期待视野的建构

接受主体进入具体的文学接受活动，还同他的审美需求，同他的期待视野密切相关。接受主体在心理经验中有一种思维定向（也可以称为心理图式），海德格尔站在释义学立场上曾指出：“并无简单地‘在那儿’的东西，每个所说的和在文本中出现的东西都已在

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版，第79—80页。

期待之下”，换言之，“只有在期待下的东西才能被理解。”①也就是说，读者选择何种作品阅读，是由读者的审美需要和怀有的某种期待促发的；而期待的先在定性又强有力地影响着读者对文本意义的理解。

“期待视野”的概念是德国接受美学家姚斯提出来的。所谓期待视野，是指读者阅读一部文学作品前，由其全部相关生活经验和审美经验之和，所构成的对作品预定的鉴赏趋向与心理定势。它形成了读者内在审美尺度，潜在地支配着读者对作品的接受程度和方式。姚斯认为，“接受一篇本文的心理过程，在审美经验的基本视野中，绝不仅仅是一连串牵强的主观印象，而是具有明确方向的感知过程中特殊指令的实行，只有根据其构成动机和触发信号，我们才能理解它；而且只能用本文语言学，我们才能描述它。”②另一方面，文学文本这一客体不仅是作家将生活艺术化、人生情感审美化的载体，而且其中蕴含着作家对接受主体审美感知、想象、理解、创造等能力的激发、诱导和召唤。文本的审美形式也客观地把文学接受过程变成接受主体的预测和期待的过程，正如萨特所说：“人们预测他们正在读的那句话的结尾，预测下一句话和下一页；人们期待它们证实或推翻自己的预测；组成阅读过程的是一系列假设，一系列梦想和紧跟在梦想之后的觉醒，以及一系列希望和失望；读者总是走在他正在读的那句话的前头，他们面临一个仅仅是可能产生的未来，随着他们的阅读逐步深入，这个未来部分得到确立，部分则沦为虚妄，正是这个逐页后退的未来形成文学对象的变幻的地平线。”③

接受主体期待视野的建构是多种因素综合作用的结果。首先是

---

① 转引自丁宁：《接受之维》，百花文艺出版社1990年版，第148页。

② 姚斯等著：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社1987年版，第343页。

③ 萨特：《为什么写作？》，见柳鸣九编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第4—5页。

受接受主体长期生活实践中形成的世界观、人生观、审美观的影响。比如，一个有着积极向上的人生追求和健康的审美情趣的接受者，会期待着文学作品富有豪迈乐观的情调，能够充分地展现那些不畏艰险、奋勇进取的人生故事。其次是一定的艺术修养，即接受主体对文学性质特征、文学创作规律、文学语言技巧、不同文学体裁等的熟悉和了解。在此基础上，才能形成与之相关的审美期待。第三是特定的生理心理机制，也会影响接受主体期待视野的建构。譬如，在文学欣赏中，女性欣赏者往往期待细腻缠绵的情感感受，男性鉴赏者会期待粗犷不羁的情感宣泄；从年龄特征来看，少年儿童天真活泼、善于幻想，他们期待看到各种动植物为主角的童话故事，青年人勇于追求、激情浪漫，他们会对传奇故事或演绎爱情的小说更感兴趣。不同的接受心理动机，往往形成期待视野的不同偏重。

接受主体的审美期待大致包括三个层次：一是文体期待，指接受主体由文学作品的某种体裁或形式特征而引发的期待指向。这种指向，意味着接受主体希望看到某种文体所可能具有的那种艺术韵调和魅力。如面对一部以再现为基本手法的长篇小说，接受者会期待着波澜起伏的故事情节和血肉丰满的人物形象的塑造；面对一首诗歌，接受者会期待节奏、韵律以及某种抒情意境的出现。二是意象期待，指接受主体由于作品中特定的意象或形象而引发的期待指向。这种指向，意味着接受者希望从初次接触到的形象和情境中，看到某种符合人物性格特征或符合某种特定情绪的氛围的展示与渲染。如当我们在作品中看到“阴沉的云”、“凄厉的风”、“孤雁”、“雨巷”之类形象时，会期待着作品展现一个哀怨悲伤的故事，或熔铸一个抑郁的抒情意境。三是意蕴期待，即接受主体对文学作品所包含的情感境界、人生哲理、审美意蕴等方面的期待指向。实践证明，在具体的文学接受活动中，接受者总会自觉不自觉地期待着作品能够表现出符合自己意愿的审美趣味和情感境界，总会期待着

作品表现出耐人寻味的人生哲理和令人品味不尽的审美意蕴。

3. 接受主体的再创造

文学接受是整个文学活动系统中的一个重要环节。作品的意义来源于两个方面：一是作品本身，二是读者的赋予。没有读者的鉴赏接受，文学作品的审美价值无以实现。文学接受不是一个被动的接受过程，面是接受主体在审美经验基础上对文学作品的价值、属性进行主动选择、吸纳和扬弃，从而展开积极、主动的审美再创造活动。正是经由接受者的二度创造，文学作品的审美特质、内涵意蕴才得以充分发掘，作品的艺术生命力才旺盛不衰。萨特说："《大摩纳》的奇妙性质，《阿尔芒斯》的雄伟风格，卡夫卡神话的写实和真实程度，这一切都从来不是现成给与的；必需由读者自己在不断超越写出来的东西的过程中去发明这一切。当然作者在引导他；但是作者只是引导他面已，作者设置的路标之间都是虚空，读者必需自己抵达这些路标，他必需超越它们。一句话，阅读是引导下的创作。"[①] 接受主体把富于民族性、时代性的个性化审美体验赋予作品，并联系变化了的历史、社会和政治环境来谈论作品的意义，从而对作品做出特殊阐释，这些阐释能够超越客体对象，升华客体对象。一部作品有多少接受者，也就有多少第二作者。他们对该作品的理解，是绝不会完全一致的。"文学作品的解释之所以会多种多样，部分原因在于文学解释要满足两方面的不同要求，首先，一种解释在逻辑上要与我们所认为的作者的意图有联系，因此，这个解释必须告诉我们，在写作某一具体作品的时候，作者要表达的是什么。另外，人们还往往希望文学的解释能满足进一步的要求，这种满足并非依赖于我们对一部作品意味着什么的想法，而是依赖于它的社会作用，我们阅读文学作品是因为它们能够满足我们的兴

① 萨特：《为什么写作?》，见柳鸣九编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 8 页。

趣、需要或价值追求。"[1] 前代对作品的阐释又会成为后代接受的基础。这样，作品的多义性，既包含作者的原意，又包括了在历史的发展嬗变中不同阐释者所叠加的意义。

文学作品是作家艺术创造的成果，这种精神产品不仅富含着丰富的审美信息，而且为接受者留有极大的再创造的空间和可能性，这表现为：

（1）以语言为媒介的文学作品，由于其形象的间接性，接受者必须凭借丰富的想象，才能在头脑里推见出作家用语言符号创造的艺术形象。这种对作品形象体系的创造性想象，不但能把作家所创造的艺术形象原本所包含的丰富内容复现出来，加以充分的领悟和理解；而且还会因每个接受者的主观条件的差异，重新创造出各具特点的艺术形象，体现出对作者创造的同一形象的不同的领悟和理解。鲁迅说："譬如我们看《红楼梦》，从文字上推见了林黛玉这一个人，但需排除了梅博士的'黛玉葬花'照相的先入之见，另外想一个，那么，恐怕会想到剪头发，穿印度绸衫，清瘦，寂寞的摩登女郎；或者别的什么模样，我不能断定。但试去和三四十年前出版的《红楼梦图咏》之类里面的画像比一比罢，一定是截然两样的，那上面所画的，是那时的读者的心目中的林黛玉。"[2] 这个例子说明，接受主体鉴赏、接受文学作品不是刻板地按照作者设定的印象接受，接受者必定要按照自己的独特的生活体验和个性特征对作品的形象进行再创造。不仅如此，即使同一个接受者对同一部作品的鉴赏，也会由于经历、学识、心境、处境等条件的变化，而使每一次鉴赏活动都是对原作品的一次新的再创造。

（2）文学创造过程结束时产生的文学作品，要通过接受活动才能最后完成。这是因为任何文学作品不管表现得如何具体、细致、生动，总要留下许多"空白"或"不确定性"，换言之，任何文学

① 赫尔：《解释：文学批评的哲学》，文化艺术出版社1991年版，第199页。
② 鲁迅：《看书琐记》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社1981年版，第430页。

文本都是一个充满着空白点的未完成的图式化结构，有待接受者通过感知、想象等多种心理功能去丰富和补充。接受者将自己的体验置入文本，通过鲜活的体验对文本进行具体化，将文本的空白处填充起来，以使作品的“召唤结构”具体化为更完整、丰富的意象世界。而这一切都是接受者“再创造”的结果。

(3) 文学文本不仅通过语词表达作者的意旨，再现作者意欲表现的事物；而且还要通过语词意义实现一种精神意味，含进“超以象外”的旨趣。如果说“意义”直接通过语词而“在”，那么“意味”只有在阅读体验中才“有”。用庄子的话说，即“语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可言传也，而世因贵言传书。”[①] 文学话语中不仅有可传之意，还有一种虽与意同在，但却无法言传的意味。正是因为文学文本中这种“意味”的存在，这一审美客体才成了一个认知不尽、接受不尽的永恒对象，才有了“说不尽的《红楼梦》”。接受主体在审美再创造中，才会不断有新的发现，才能从感受和领悟中，生发出超越作品有限意义和作家没有意识到的见解。

二、文学语言接受的心理机制

文学接受活动是一种融注了接受者感知、想象、情感、理解等多种心理因素的一种审美再创造活动。要全面实现文学接受的审美再创造，首先就要把作为物质形态的文学话语，转换为接受者的心理现实。因为文学的象、意系统是通过语言来建构的，对文学形象、意蕴的接受必须通过对文学语言的接受来实现。虽然文学语言只对接受者的语言中枢形成外部刺激，但是，“外部影响只有通过主体的心理状态，通过在主体那里形成的思想和感情的体系，才能产生这样或那样的心理效应。”[②] 况且，文学文本这一由语言文字

① 《庄子·天道》
② 鲁宾斯坦：《存在与意识》，三联书店 1980 年版，第 280—281 页。

构成的“格式塔”，是一个充满了心理内涵的结构框架，接受者只有激活所有心理因素，以丰富的心理活动投入话语接受，方能释放出文本中隐含着的心理能量，拓展文本的审美信息，实现其审美价值。因此，对文学语言接受的研究，就不能不涉及对各种审美心理因素的研究。

（一）感觉知觉与话语接受

文学对接受主体产生激发诱导作用的媒介是语言，语言作为第二信号系统，它不是客观事物的具体存在形式，而是客观对象的抽象和概括。因此，用语言塑造的形象，就不能像造型艺术和表演艺术的形象那样具有直接的感性力量。但是，语言同样具有刺激物的特性，即任何一个词和一切刺激物一样，是一种物质的现实的刺激物，可以通过视觉、听觉等感官的刺激作用于人的大脑皮层，引起相应的神经活动。所以，文学语言接受依然离不开人的感觉知觉。

接受主体对客体对象的反映是以感觉为起点的。感觉是指客观事物在人的头脑中的主观映象，是对事物个别属性的反映。感觉是一切心理活动的基础。人们通过感觉，可以分辨外界各种事物的属性，分辨它们的形状、色彩、声音、重量、温度、气味等。感觉器官获得、选择、积累信息，是外界进入人的意识的惟一通道。列宁说：“不通过感觉，我们就不能知道实物的任何形式，也不能知道运动的任何形式。”[1] 人的感觉包括视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉及反应内部身体状态的内部感觉等。在人的各种感觉中，具有审美作用并成为审美感受的基础的，主要是视觉和听觉。现代心理学研究结果表明，人类感知所得信息总和的85%以上来自视听感官。知觉是在感觉基础上形成的，是对事物的各种属性、各个部分及其相互关系的综合的、整体的反映。在知觉中，脑中形成的不是事物

① 《列宁全集》第14卷，人民出版社1957年版，第319页。

的个别属性的孤立的映象，而是由各种感觉结合而成的具体事物的完整的映象。人在实际生活中很少有对事物孤立的感觉，而总是以知觉的形式直接反映事物的。知觉具有整体性、选择性、情感性等特征。

在语言艺术的接受中，接受者由语言描绘所唤起的表象和想象，是以感知经验为基础的。文学作品所塑造的形象之所以能唤起接受者的美感，是因为经由语词的刺激，能使其唤起相应的想象，回忆起既有的表象，进而引发接受者的深层语言心理结构，亦即激活深埋于接受主体语言心理结构底层的“词与意象结合”的层面，使意象和语词的音响形象发生相互作用。因此，文学作品的语词不但具有虚拟的形象性，而且其本身的声音、节奏、韵律等也具有相对独立的审美价值，对于文学作品形式美的体验，自然也是以感觉知觉为先导的。文学接受都得从透彻地了解语言文字入手，而文学作品的语言，又总是既有“意义”即语词所包含的“语义”，更有“涵义”即语词对主体的“表现”，或曰言语主体对于这一语词的“语感”。语义可以被统一地纳入各种类型的词典，具有可把握性，而语感则总是与人的个性化的感受、经验渗透在一起，令人难以捕捉。恰恰正是语感这种难以捕捉的属性，才使言语活动具有了文学审美的特质。叶圣陶曾引过他的知交夏丏尊的一段谈文学与语感的关系的话：“在语感敏锐的人的心里，‘赤’不但解作红色，‘夜’不但解作昼的反面吧？‘田园’不但解作种菜的地方，‘春雨’不但解作春天的雨吧。见了‘新绿’二字，就会感到希望、自然的化工、少年的气概等等说不尽的旨趣；见了‘落叶’二字，就会感到无常、寂寥等等说不尽的意味吧。真的生活在此，真的文学也在此。”① 同一个词语，不同人的心理反应既有大致相同的对其词义的认知，更有在情调、色彩、声响、意趣、韵味上感受到的差异

① 转引自鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社 1985 年版，第 210—211 页。

性。诗人兼评论家梁宗岱曾这样谈他对李商隐诗句“芙蓉池外有轻雷”的阅读感受：“‘外’字简直是‘雷’字的先声，我仿佛听见雷声隐隐自远而近。”[①] 个体的这种对于言语的知觉、语感的灵敏程度，与个体先在的审美经验、价值观念、人格旨趣、文化素养及即时心境有着密切的联系。什克洛夫斯基说得好：在文学艺术中，词语不是让人说的，它们是被经历也就是被感受的。而为了能感受到词语，人首先得感受到不可感受的东西。一言以蔽之：“理解艺术的途径即是认识生活。”[②] 文学接受者“语感”力的提高，归根结底，还是要从生活实践、审美体验、对生活的点滴积聚中获得。

接受者对语言的感觉、知觉的能力如何，直接影响着他由感知进入审美再创造的心理过程。如，同是阅读朱自清的散文《春》：“一切都像刚睡醒的样子，欣欣然张开了眼。山朗润起来了，水涨起来了，太阳的脸红起来了”；“小草偷偷地从土里钻出来，嫩嫩的，绿绿的”；“风轻悄悄的，草软绵绵的”；“风里带来些新翻的泥土的气息，混着青草味儿……”；“鸟儿……唱出婉转的曲子”；“春天像小姑娘，花枝招展的，笑着，走着”。读着如此优美的散文，有的人从语言文字里得到的只是关于春的一般印象，笼统地感觉到春天是美好的，但没有强烈动情的感受；而另一些语感敏锐的读者，却能透过激情灌注而又洋溢着诗情画意的文字，联想到自己曾经见过的生机勃勃的春天的景色，于是头脑中就会出现一幅美妙无比的春景图，并使自己置身于春天里那种欣喜、愉快、轻松的氛围之中。尤其是文中“朗润”、“涨”、“红”、“钻”、“悄悄”、“绵绵”等动态形容词、动词，能迅速唤起接受者的生活体验和审美经验，真切感受到春天里自然界的微妙变化，感受到春风的轻拂，春草的色、形、质，从而产生清新舒畅、恬静宜人的美感；同时，从“泥土的气息”闻到春天的味儿，从鸟儿的鸣唱听到春之声，从“像小

① 梁宗岱：《梁宗岱批评文集》，珠海出版社1998年版，第71页。

② 什克洛夫斯基：《散文理论》，百花洲文艺出版社1994年版，第140页。

姑娘……”那里体验到春天的妩媚多姿、生机盎然。接受者由对春天的美妙感受，进而领悟到作品的意蕴。

对文学作品语言形式的感知，还表现为对语言的节奏、音调、韵律的感受以及对作品结构、语言风格等形式要素的直感。语言文字的节奏和音韵，在文学作品中具有相对独立的审美价值。如《诗经·芣苢》，整首诗反反复复言说的只是一种非常简单的妇女采芣苢的劳动过程。从叙事的角度看，似乎根本没有必要这么反复絮叨。但作为诗来吟诵，其审美价值正在于“采采芣苢”的多次重复所形成的节奏和韵律，这是一种由劳动的节律，而升华成的一种生命运动的旋律。人们在体味这种生命律动中能够获得美的愉悦。事实上，“正是通过节奏或和谐的伸展，作品在受理智影响之前获得了诗性本质及其存在。”[①] 的确，文学作品的语言形式美，具有不容忽视的艺术感染力量。梁启超在当年读了李商隐的《锦瑟》与《碧城》后表示：“这些诗，他讲的什么事，我理会不着；拆开一句一句的叫我解释，我连文义也解不出来。但我觉得他美，读起来令我精神上得到一种新鲜的愉快。”[②] 曾谈到：“少年时代，初读《锦瑟》便蓦然心动，恬然自赏，觉得诗写得那么忧伤，那么婉转，那么雅美。虽不能解，却能吟赏，并给背诵上口。”[③] 可见，文学语言的节奏、音韵之美，能使人产生强烈的直觉式的美感，而由作品语言形式所获得的这种美感，正是进入想象、情感、理解等诸种心理因素形成的审美再创造境界的前提。

接受主体对文学语言的感知既依赖于文学客体的刺激，也依赖于感知主体自身。进行感知的不是孤立的感觉器官本身，而是具体的活生生的人。感知主体的知识和经验、需要和兴趣、情感和信仰、情绪和心境等，都对感知产生一定程度的影响。同时，感知主

① 雅克·马利坦：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店1991年版，第296页。

② 转引自徐岱：《批评美学》，学林出版社2003年版，第93页。

③ 转引自徐岱：《批评美学》，学林出版社2003年版，第93页。

体自身的这些内在因素，又是在不断发生变化的，这会使其感知的敏锐与深刻程度相应地发生变化，从而影响到他对作品语言的审美接受。在审美感知中，由于主体状态的差异，对同一文学作品，会产生不同的感知效果。此外，要捕捉语感、感受语言的节奏、韵律之美，还有一个保持注意稳定性的问题。“读一首唐人绝句，大概只要十秒钟。可是如果人们真的只用十秒钟去读它，那就决不能算作欣赏艺术。只有对那四句诗进行反复的吟咏和玩味，才能由本身并不具有形象性的语言符号引起相应的表象联想，从而产生丰富的形象感，并领略其中的意境或理趣。”[①] 在鉴赏接受任何一部文学作品时，都应保持一段时间的稳定注意，把感知、思考、想象等心理活动集中在这部作品上，才能从稳定的注意中得到充分的审美感知和审美享受。那种漫不经心、走马观花式的阅读，是不会获得对作品准确深刻的感受和理解的，也决不能算做鉴赏文学艺术。

（二）想象联想与话语接受

文学接受与视听艺术的接受不同，它以直接唤起人的表象和想象的方式作用于接受者的再创造，所以读者通过感官直接感知的不是可视可闻的形象实体，而是抽象的文字符号。因此，文学接受活动的发生还必须借助一个转换器——接受者的想像力，借助于接受者的想象活动，才能复现文本通过语言描绘所表现的人物形象和生活场景。所以，对文学作品语言符号的感知只是文学接受的第一步，进而还需要接受者发挥想象的心理机制，通过想象，把语言符号在大脑皮层引起的刺激，凝聚为相应的心理图像，实现话语接受的审美体验。莱辛在《拉奥孔》中谈到，自然的符号只能描摹物体具体形象，而诗却能在欣赏者心中产生“一种逼真的幻觉。”[②] 这里的“幻觉”，实际上就是由想象产生的意象。别林斯基在谈及阅

① 金开诚：《文艺心理学论稿》，北京大学出版社1982年版，第166页。

② 莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1982年版，第80页。

读《哈姆雷特》时指出：其实，哈姆雷特的“整个看得见的个性”必须由欣赏者自己规定，而“不依赖莎士比亚”；“根据你的主观性去想象他”，“你到处感觉到他的存在，但却看不到他本人；你读到他的语言，但却听不到他的声音，你得用自己的幻想去补足这个缺点，这幻想虽然完全依存于作者，但同时也是不受他拘束的。”[①] 这都说明，想象是文学接受的重要心理因素。

广义的想象包括初级形式的联想和高级形式的想象。联想又可分为接近联想、相似联想、对比联想等形态。想象的高级形式则是创造想象和再造想象。在心理学意义上，想象是人脑对已有表象进行加工改造而形成新形象的心理过程。“表象（MentalImage）亦称意象，包括通常所说的记忆表象和想象表象。”[②] 也就是说，表象不存在于现实中，而是存在于主体的心理屏幕上。为此，萨特认为：“想象的意识活动是一种假定活动（position）；这种假定是从一种非现存的不在现场的状态向一种现存的在现场的状态的过渡。”[③] 从旧表象加工出新形象，体现了想象活动的再造功能；从不在现场的状态过渡到在现场的状态，体现了想象活动的假定性质。想象的这两种性质，决定了它因语言符号刺激而产生的心理图像，不是对于世界的被动反应，而是一种能动创造。联想则是回忆的一种形式，是由当前所感知的事物而回忆起有关的另一事物，或由想起的一件事物又想起另一件事物的心理活动。巴甫洛夫条件反射学说认为，联想是神经中已经形成的暂时联系的复活。联想在人们的心理活动中占有重要的地位。想象过程中始终伴随着联想。没有联想，很难唤起回忆，很难触发灵感，而且也无法深而广地展开想象。

想象与联想对文学接受而言是不可或缺的，这是因为：其一，

---

① 《别林斯基选集》第1卷，时代出版社1952年版，第448—449页。

② 王甦等著：《认知心理学》，北京大学出版社2001年版，第202页。

③ 萨特：《想象心理学》，光明日报出版社1988年版，第3页。

抽象的语言符号经由想象与联想才能转化为形象片断，连缀为形象有机体。其二，作家在文学文本中留下的大量空白，要靠接受者的想象来填补。接受主体若不展开想象的双翼，就无法深入领会和补充形象内涵的多义性和深广性，无法进行审美再创造。其三，文学创作和欣赏中存在的通感现象，需要接受者想象与联想的参与才能体会其中复合感觉的美妙，并再造出特定的艺术境界。在文学鉴赏与接受中，联想的作用更是不能忽视。就中国古典诗词而言，大多数作品都是以含蓄、精炼的语言抒发情感、塑造形象的，有些诗词的构思本身就是建立在一片联想之上的。阅读这些诗词，读者如果只局限于对其语言的节奏、韵律的感知，不能驰骋自己的联想，就不可能由此及彼、由表及里地体味到它的意趣和真谛。如，“可怜无定河边骨，犹是深闺梦里人”（陈陶：《陇西行》），从无定河边的枯骨，联想到深闺梦中之人；“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来”（杜牧：《过华清宫》），从“妃子笑”，联想到传递荔枝人的艰辛；“向前敲瘦骨，犹自带铜声”（李贺：《马诗》），从马骨形状的瘦，联想到声音的脆。如此等等，都是靠着艺术的联想构思而成的。鉴赏这类诗词，读者尤其要借助联想的心理功能。古典诗词中蕴含着的“言外之意”和“象外之旨”，更需要接受者展开联想去发现、去追寻，特别是面对一些省略型话语表达，接受者如果不进入审美联想状态，不管语义信息的接受如何尽善尽美，也难以准确地捕捉到话语的审美信息，这就必然会造成话语的减值接受。

作家要成功地运用语言建构文学文本，就要具有高超的语言修辞技巧，而“修辞”这种力求使传情达意尽可能适切、圆满的语言调配活动本身，就是与人的诸种心理因素紧密相连的，作家在语言修辞的建构与运用时，很多时候是基于想象与联想两种心理的。特别是比喻、映衬、比拟、借代、拈连、通感、示现等修辞手法的运用，都是与想象与联想密不可分的。譬如，比喻就是利用相似联想建构起来的辞格。陈望道先生指出：“思想的对象同另外的事物有

了类似点，说话和写文章时就用那另外的事物来比拟这思想的对象的，名叫譬喻。现在一般称为比喻。”[1] 也就是说，人们之所以在说话和写文章时“用那另外的事物来比拟这思想的对象”，就是因为说写者运用了联想在“这思想的对象”与“那另外的事物”之间找到了二者性质或特征上的“类似点”，从而将本不相干的两种事物或现象有机地连缀起来，生动地刻画事物形象，深人地说明事理。如，运用比喻的圣手钱钟书，在小说《围城》中运用想象与联想大量地设喻取譬，文字间处处显露出睿智与巧思。小说描述主人公方鸿渐对于文凭的心态时，这样写道：“方鸿渐受到两面夹攻，才知道留学文凭的重要。这一张文凭，仿佛有亚当、夏娃下身那片树叶的功用，可以遮羞包丑；小小一方纸能把一个人的空疏、寡陋、愚笨都掩起来。”受岳父资助而留学欧洲的方鸿渐，出国后并未好好读书，因而没能拿到博士学位，而对父亲和岳父的殷殷期盼，他感到压力很大，事到临头方知文凭的重要。作者在叙述这一情节时，生动地运用了一个比喻，即将“文凭”比做“亚当、夏娃下身那片树叶”。这一形象的比喻是基于心理上的相似联想。因为本体和喻体虽是极不相干的事物，但二者在性质上有类同点，即都有“遮羞包丑的作用”。运用如此新奇的比喻，可见作者想像力何其丰富！19世纪英国诗人华兹华斯说：“当想像力创造一个比喻，初看起来也许不十分像。但是，这种相似的真实性一旦为我们领悟之后，就会在我们心中增长起来，而且继续不断地增长。”[2] 要深刻体味如此迁想妙得的描写，在心中唤起“相似的真实性”，读者也需展开丰富的联想之翼，渗进自己的经验或体验，在浮想及审美再造中，领悟作品的意旨。除此之外，在建构众多的语言修辞文本时，想象与联想的作用也是显而易见的。诸如对比、映衬与对比联想的关联，借代、拈连基于关系联想的心理机制，示现、通感与想

① 陈望道：《修辞学发凡》，上海教育出版社1982年版，第72页。
② 伍蠡甫主编：《西方文论选》（下卷），上海译文出版社1979年版，第28页。

象心理的密不可分，等等。这正是“思风发于胸臆，言泉流于唇齿。”[1] 由作家心中炼制出来的文学语言，自然读者也需用心去体验，想象与联想是体验、领悟文学话语须臾不可缺的重要心理因素。

文学语言接受中想象与联想是有条件的，这条件包括主客观两个方面：客观方面，要求文学语言运用得要妥贴，其表述要清楚，使用“陌生化”表现手法，也应符合艺术传达规律。主观方面，要求储备丰富的记忆表象。记忆表象是再造想象的原始素材，它包括听觉表象、视觉表象、触觉表象、运动表象等多种。各种表象互相作用，就形成了综合表象，综合表象构成了文学接受者内在的审美感受。接受者能动地拥有丰富的表象，才能拥有敏锐的感受力和丰富的想像力。拥有丰富的表象，接受者阅读某一特定的文本时，其他作家的同一母题之作，或若于其他文本的相关片断，就会呈现在脑际，审美联想就会非常活跃，乃至思接千载、视通万里。诚如台湾学者叶维廉在《密响旁通》一文中所说：“打开一本书，接触一篇文章，其他的书的另一些篇章，古代的、近代的、甚至异国的，都同时被打开，同时呈现在脑海里，在那里颤然欲语。一个声音从黑字白纸间跃出，向我们说话，其他的声音，或远远的回响，或细语提醒，或高声抗议，或由应和而向更广的空间伸张，或重叠而递变，像一个庞大的交响乐队，在我们肉耳无法听到的演奏里，交汇成汹涌而绵密的音乐。”[2] 阅读中出现的这种审美经验交汇迭现、主客体融合统一的情形，足以说明接受主体表象积累越丰富，联想就越广阔，他所再造的艺术形象就越丰满。反之，表象积累不足联想就相对贫乏，当他打开一个召唤自己再创造的文本时，就很难同时打开记忆的闸门，很难获得语言体验的汇聚效应。

---

① 陆机：《文赋》。

② 温儒敏等编：《寻求跨中西文化的共同文学规律——叶维廉比较文学论文选》，北京大学出版社 1986 年版，第 168 页。

接受主体表象的积累，除了依靠直接的生活体验外，大量读书也是一条重要途径。人在一生的征程中，即使经历极其复杂丰富，也总是要受到有限的生命过程和有限的活动范围的局限，不可能体验到自然和社会的各种现象，因而需要通过间接的途径，即阅读书本、欣赏文学作品来丰富心理信息的储存量。接受主体在阅读接受活动中，通过再造想象加工出来的各种形象，会以记忆表象的形式被大脑储存起来。阿Q、祥林嫂、贾宝玉、冉·阿让、安娜·卡列尼娜、高老头，等等，并不只是变成某种抽象的思维符号，他们的名字连同他们的音容笑貌、言谈举止，甚至细微的心理活动一起“活”在接受者的心中。这样，在进入新一轮阅读时，这些记忆表象就会被唤起并抽取出来，借助想象与联想的心理机制，汇融到对新文本的体验之中，于是接受者的表象思维异常活跃、发达，读到老舍《月牙儿》的开篇，就想到鲁迅《伤逝》的开篇；读到陈奂生就想起阿Q；读到高加林就联想起于连·索黑尔，丰富的表象积累使接受主体接通了一个宽广的联系通道，使其调动起与审美刺激物具有相似性的各种表象占有、经验材料，进行主客体融合统一的完形创造。

（三）情感体验与话语接受

情感因素，是文学作品生命中流动的汁液，是使其具有艺术感染力的重要因素。作家的创作是“为情而造文”、“情动而辞发”、“情动而言形”。因此，“不表现任何情致的文字就不算是文学作品。”[①] 文学家没有情感活动，就不会有真正的文学创作。读者的接受同样也伴随着与之相应的强烈而丰富的情感体验。情感是文学接受过程中客观存在着的心理现象，而且它是审美心理中最活跃的因素，它广泛地渗入其他心理因素之中，同感知、联想、想象相结

① 朱光潜：《谈文学》，《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第351页。

合，彼此互相影响、互相作用。

情感是人对客观事物的态度的一种反映，即人对客观事物是否符合人的需要而产生的体验。生理学的研究成果表明，产生情感的生理基础是大脑皮层和皮层下神经中枢的协同活动。当大脑皮层反映出客观事物符合人的需要的刺激时便引起兴奋过程，大脑皮层的神经兴奋又会引起皮下神经中枢的兴奋；由于皮下神经中枢控制着内脏器官的活动，这样就伴生出诸如心跳增强或减弱、呼吸加快或断续等情感体验。情感的产生虽然不直接依附于语言，但语词作为第二信号系统的刺激物是与第一信号系统的刺激物紧密相连的。语词可以使感知的产生与情感的唤起更加迅速、准确；没有语词，人的感知与情感就无法全部巩固下来并传递出去。理性认识的形成是与语言的概括融为一体同时进行的，在这一领域不存在“可以意会，不可言传”的现象。可是，当感知、情感产生之后需要用语言表达的时候，则存在一个寻找语词、结构语词的过程，主体通过别出心裁的话语建构，乃至反常化的语词搭配，传达出各种复杂情感。这就决定了富有情感表现性的文学语言“不管是口语还是书面语，总是带着一条把它与用这种语言说话或阅读的人联系起来的脐带，这些人在使用取自公共宝库的词汇时，总带有自己的感情色彩和心理结构的色彩”。[①] 因此，文学语言是一个主观化了的客体，是一种负载着丰富的情感信息的语言。文学语言的这种主体性使文学文本天然地具有一种抒情的潜在基质。就诗歌而言，每一个字的色彩、内容、音响都回旋着浸透了诗人情感的袅袅弦音。请看余光中的诗《算命瞎子》：

凄凉的胡琴拉长了下午，
偏街小巷不见个主顾；

① 约瑟夫·祁雅理：《二十世纪法国思潮》，商务印书馆 1987 年版，第 175 页。

他又抱胡琴向黄昏诉苦，
空走一天只赚到孤独！
他能把别人的命运说得分明，
他自己的命运却让人牵引：
一个女孩伴他将残年度过，
一根拐杖尝尽他世路的坎坷！

这首诗充分体现了语词的表情功能，全诗的语言色调是暗淡的，浸透着无望的悲哀。诗人运用“凄凉”、“黄昏”、“孤独”、“残年”、“坎坷”等词语，便为整首诗定下了悲凉绝望的主调。尤其是诗中几个动词的变异用法和超常搭配，更渲染和加重了这种悲凉绝望的情调。“胡琴拉长了下午”，时间何以会被胡琴拉长？只是“愁来一日即知长”，是一种悲凉心态的通感表现。“空走一天只赚到孤独”，孤独是“赚”来的，令人悲哀得哽咽无语，更凸现出了算命瞎子的悲苦命运。

文学语言的情感表现性通常还要借助于再现化的方式得以存在，情感总是伴随着形象的联想与想象的。刘大櫆《论文偶记》中说：“情不可以显出也，故即事以寓情。”朱光潜指出：“除掉惊叹语和谐声语之外，情感无法直接表现于文字，都必借事理物烘托出来，也就是说，都必须化成思想。”[1] 即便是最抒情最具表现性的诗歌也不例外。许多优秀的诗篇，都是以凝练平易的语言，展示出如在目前的生活情景，引起读者身临其境的体验和情感共鸣。如杜甫《羌村三首》的第一首，写战乱和流亡生活中的生还者回到故乡时，引起家人、邻人和生还者自己的惊怪，描绘出悲喜交集的情景。不论是“妻孥怪我在，惊定还拭泪”，“邻人满墙头，感叹亦歔欷”，还是“夜阑更秉烛，相对如梦寐”，这些情景读起来历历在

① 朱光潜：《谈文学》，《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第351页。

目，仿佛就是读者自己亲历之事，归客、妻孥、邻人的惊喜、悲痛、感叹等情感态度，会迅速在读者心中引发情感共鸣。此诗之所以能引起读者感同身受的原因，是因为诗篇本身拥有一种能引发读者内心体验的力量，在朴实平易的文字中，蕴含着诗人对生活真切的体验和深刻的感悟，它是诗人在内心中经历了巨大的感情波涛和灵魂震动之后的产物。

优秀的文学作品之所以能引起接受者的情感共鸣，还在于作品通过语言所传达出的情感带有一定的共同性。接受者的情感体验虽然受时代、社会、阶级、民族、乃至个性因素的影响，带有特殊性的一面，但也有共同性的一面，诸如喜、怒、哀、乐，七情六欲，人皆有之，“口之于味，有同嗜焉。”文学作品中所传达的“爱”、“怨”、“愁”等情绪、情感，常常能引起不同时代、不同民族、不同国度人的共鸣。童叟皆能熟诵的李白的《静夜思》，那“举头望明月，低头思故乡”的诗句，不仅被代代人传诵，而且曾掀起无数读者的情感波澜。特别是离家在外、客居他乡的人，或者内心中也积聚着些许乡愁的读者，觉得这首小诗仿佛正是替自己写的，写的正是自己的情绪、感受。正如加达默尔所说：“艺术品对每个人讲话时都好像是特别为他而讲，好像是当下的、同时代的东西。”[①] 这种看似平淡却能令人动情动容、咀嚼不尽的诗句，它所体现的情感内容、审美经验是具有共同性、普遍性的人类经验。正是这种感动人的普遍性，使这首小诗具有恒久不衰的艺术感染力。

既然文学语言是一种具有表现性、饱和着情感的语言，那么，对文学语言的接受，自然也离不开接受者与之相应的情感体验。一方面，对文学语言的感知、想象会引起一定的情绪和情感活动，并受情绪与情感的制约；另一方面，主观方面的情绪和情感活动又影响和支配着对文学语言的感知、想象与理解。正如王朝闻先生所

① 加达默尔：《哲学解释学》，上海译文出版社1994年版，第101页。

说："在艺术欣赏活动里，体验这一心力与其他心力是相互依赖的。这种依赖性不是并列地出现在欣赏过程中，而是互相渗透和有所突出的。"① 在文学语言的接受中，接受主体和创作主体情感的相互交流、呼应、共鸣的情形，是一种常常出现的状态。例如，《红楼梦》第二十三回"西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心"里，描写林黛玉听到《牡丹亭》曲词时的情感活动：当听到"原来是姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣……"这句时，黛玉"十分感慨缠绵"；听到"良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院……"这两句时，黛玉"不觉点头自叹，心下自思：'原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略其中的趣味。'"；听到"只为你如花美眷，似水流年……"两句时，黛玉"不觉心动神摇"，又听到"你在幽闺自怜……"等句，黛玉"越发如醉如痴，站立不住"；再细嚼"如花美眷，似水流年"八个字的滋味，联想起古人诗、词、曲中表达类似感情的语句，仔细忖度，于是"不觉心痛神驰，眼中落泪"。这段描写细腻而又传神地表现了林黛玉欣赏《牡丹亭》曲词时产生的情绪和情感活动。它说明接受者的情感与作品中传达的情感具有一致性，从而产生的呼应和共鸣是十分撼人心魄的，正是在这种情感的融合与交流中，接受者才能迅速地、不知不觉地进入艺术形象的境界，实现艺术的再创造与再评价。

接受主体已有的心理经验和情绪记忆，在形成深入的情感体验与共鸣中起着重要作用。情绪记忆是人们体验过的情感在心理上的痕迹，它一方面作为一种左右人们的行动因素而存在，另一方面它又作为一种理解、体验外来情感信息的先决条件而存在。因为"我们的一切情绪不仅在肉体上表现出来，而且在心灵上表现出来，……情绪不单纯是在我们机体的面部（表情、体态表情、分泌和身体的反应中表现出来，而且需要借助幻想来表现。"② 因此，情绪

① 王朝闻：《审美谈》，人民出版社1984年版，第156页。
② 列·谢·维戈茨基：《艺术心理学》，上海文艺出版社1985年版，第274—275页。

记忆对于话语接受有着不容忽视的影响。文学语言所负载的情感信息，作用于不同的受话人时，会激起不同的情感活动，这便是因为人们内在的情绪记忆不同所致。换言之，不同的情绪记忆，对相同的话语表达会产生不同的接受反应。鲁迅小说《阿Q正传》写未庄人见到阿Q时，每每假作惊讶地说："哙，亮起来了。"听到这话，阿Q的反应通常是怒目而视。满头癞疮疤的阿Q，对"光"、"亮"之类的语词，怀有不愉快的情绪记忆，忌讳别人对他说这些字眼。虽然，汉语词汇"光"、"亮"本身并没有贬义，但是阿Q与众不同的心理情绪使他在把上述语词转换成为自己的心理现实时，总是产生拒斥态度。"光"、"亮"这类语词所唤起的不愉快情绪，是阿Q独有的。《阿Q正传》中的其他人物，如王胡、小D等人，在听到这类语词时，不会产生类似阿Q的接受反应，因为他们没有阿Q的那些情绪记忆。而发话人正是了解受话人阿Q不同于他人的心理情绪，为了取笑他，所以才有意用这类会使阿Q产生心理拒斥的话语。

（四）理解领悟与话语接受

理解领悟是文学话语接受中不可缺少的一种心理活动。心理学家认为，理解是通过揭露事物间的联系而认识新事物的过程。按照理解深人程度的不同，可以形成不同性质和不同水平的理解。其中高水平的理解是运用抽象思维进行逻辑推理来把握事物之间的内在联系而认识事物的本质的理解。审美理解是和感知、想象、情感等心理因素交织在一起的、领悟式的理解。对文学语言的接受虽然呈现为一种直觉性的感受，但在这种审美感受中却包含着认知、领悟、比较、推敲、玩味等理性思维活动，也就是说，文学语言审美接受的整个过程虽然贯穿着活跃的形象思维，但其中也蕴含着理性的判断、认识和体悟。黑格尔曾指出，审美活动是一种"充满敏感的观照"。他认为："'敏感'一方面涉及存在的直接的外在的方面，

另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不很把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。”[①] 在这段话里，黑格尔辩证地阐述了审美活动中感性与理性的关系问题。在文学语言接受中，正是由于有同感受相联系的各种水平的理解，整个接受过程才会由浅入深、由表及里，接受者才能通过语言符号全面领会文学作品的思想价值、艺术特色和审美意蕴。

同对其他事物的理解一样，文学语言接受中的理解也是多层次的。最基本的理解是对作品语言的语义信息的理解。如果对语词的基本含义都不能破译，就不能读懂通篇作品，更不能领略作家为我们呈现的新鲜有趣的境界。朱光潜曾以生动的事例论述过这个问题：“就见到情景契合境界来说，欣赏与创造并无分别。比如说姜夔的‘数峰清苦，商略黄昏雨’一句词含有一个情景契合的境界，他在写这句词时，须先从自然中见到这种意境，感到这种情趣，然后拿这九个字把它传达出来。在见到那种境界时，他必觉得它有趣，在创造也是在欣赏。这九个字本不能算是诗，只是一种符号。如果我不认识这九个字，这句词对于我便无意义，就失其诗的功效。如果它对于我能产生诗的功效，我必须能从这九个字符中，领略出姜夔原来所见到的境界。在读他的这句词而见到他所见到的境界时，我必须使用心灵综合作用，在欣赏也是在创造。”[②] 这里，朱光潜强调了语义的理解是真切地感受词的情趣、意境的前提，而要达到既读懂词，又能在心中推见出词人描写的境界，必须通过多种心理因素的综合作用。

对文学语言信息的破译并不是一个简单的认知过程，每个语词都存在于特定的语境和话语结构之中，承载着丰富的话语信息量，

---

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第167页。

② 朱光潜：《诗论》，见《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第55—56页。

一词多义的现象比比皆是，其中的表层语义可能比较显露，不难为接受者把握，但对其深层语义，倘若接受者缺乏深入的理解和领悟，就会把握不住话语的审美信息。即使是语义较为单纯的语词，也需要接受者具有敏感的理解力。我国古代诗歌中对一些事物常用替代语来表现，诸如用“秋波”替代“眼睛”，用“玉轮”替代“明月”，用“琥珀”替代“酒”，用“冷红”替代“秋花”，用“花貌”替代“美女”，用“花烛”替代“新婚”等，可谓不一而足。尽管这些替代语在特定话语结构中的意义都是单纯的，但如果不了解其所指，单纯的语义都难以准确地把握，以致影响对整句诗的理解。

文学语言接受中的第二层理解是对语词基本语义基础上再生出的其他相关意义的理解，如引申义、象征义、暗示义、双关义、反讽义等。日常语言追求准确、明白的表达效果，日常生活中的幽默、诙谐、反讽也是建立在这个前提之上的。日常语义因此呈现为单向与单层面的形态。文学语言则不同，语义有着多向和多层面的分化、综合的意向，语义常常是以基本义为中心，周围弥漫着模糊不清的边缘义。文学作品为创造这种多层面的语义形态，形成了多种语言技巧和修辞手法，隐喻、象征、双关、反讽等，就是打破语义单向、单层面状态，瓦解日常语言，造成陌生化效果的语式。对这些语式的把握、语义的理解，是一种“充满敏感的观照”的较深入的理解。文学追求语言创新，特别是诗歌，哪怕是同一个语词，它总是力图创造出新的意义、新的色彩、新的韵味。譬如“悠悠”一词，在“悠悠我里”（《诗·十月之交》）中意指“忧”；“悠悠我思”（《诗·邶风·终风》）意谓“思”；“直冲涛而直上濑，常沛沛以悠悠”（《吴都赋》）则状“行貌”；“悠悠苍天”（《黍离》）则言“辽远”；“袭长夜之悠悠”（《楚辞·九辩》）言“无穷尽”；“白日出悠

悠”（《楚辞·九章》）则谓“光明”[1]。可见，同一语词在不同诗歌的语境中有着迥然有别的意义。要准确地判断出不同的语义，离不开读者运用多种心理因素深入地感知、理解，才能避免曲解，从而领略到诗的真意。

文学语言接受中的第三层理解是对语词蕴含的意味的领悟。文学语言的词义准确地说应分为意义和意味两部分。意义跟抽象认知有关，是普遍的、分析的；而意味则与感觉有关，与已有的审美经验、文化背景有关。意义可以传授，意味只能靠敏锐的语感来领悟。司空图在《二十四诗品》中说："不著一字，尽得风流。"所谓"不著一字"，显然不是要求诗人不要使用文字，而是说不必使用概念性的语词，而要在文字层面的深远之处富含意蕴。李白的诗《玉阶怨》后人誉之为"无一字言怨而隐然幽怨之意，见于言外"，诗人没有用"忧愁"、"哀伤"、"怨恨"等表思如哀怨之情的概念化语词，而是通过一系列富有表现力的感性形象，把抒情主人公的内在感情细腻而传神地表达出来了。理解如此含蓄蕴藉、意在言外的文字，就需要接受者反复咀嚼、品味。人们常说，好诗不厌百回读。之所以百读不厌，就是因为好诗需要细致的品味、领悟，才能发掘出语词暗含的意义，品味出语词蕴含的意味。

对文学语言的接受要成功地实现上述三个层次的理解，是需要一定条件的。首先，理解是在"前理解"的制约下进行的。换言之，理解必须是建立在接受者文学接受之前的文化积淀、艺术修养、认知能力等基础之上的。这些"前理解"因素能激活接受主体的灵性，并自始至终参与着文学语言接受的全过程。如对一些语词社会文化义的理解，就需要接受者有较深厚的传统文化积淀。在中国文化中松、竹、梅、菊、兰、柳等植物都具有独特的审美意义和与众不同的品格。文人墨客常以这些植物寄托自己的情怀，致使它

① 参见马大康：《语境与文学语言的诗意创造》，《文艺理论研究》2003年第3期

们跟历史上诸多文学作品连在一起，经反复使用具有了公设象征的效果。就“柳”一词而言，在有艺术修养的中国读者脑中往往跟“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”；“杨柳岸，晓风残月”等画面联系在一起。柳枝的低垂绵长、依依不绝的外形跟离人依依惜别的心境非常契合，因此“柳”便成了诗人、作家寄托离愁的象征物。有了对“柳”这种独有意义的认知，当读者欣赏徐志摩的诗《再别康桥》，吟诵着“那河畔的金柳，是夕阳中的新娘”时，就能体味出“柳”所点染的离情。其次，理解需要敏锐的感觉和敏捷的判断力。对此，王朝闻先生曾深有感触地指出：“一切艺术都有一定的思想内容，但它那表现形式不是赤裸裸的，因而它对欣赏者来说才不是十分确定，所以更觉得有‘意外之旨’的。感觉迟钝者不便于对艺术的思想内容的理解，也不利于对艺术的美的欣赏。特别是对于时间性艺术例如戏剧台词的欣赏。人们对于台词中的潜台词的潜在意义的理解，和对于歇后语的内在意义的理解一样，如果自己的感觉迟钝、缺乏敏捷的判断能力，多么有趣多么深刻的潜台词，对他来说也难免是‘七窍通了六窍’的。”[1] 有了好的“前理解”基础和敏锐的艺术感受力，接受主体才能对文学语言由表层进入深层的理解，有了深入的理解，反过来又会激荡起丰富的想象，激发出更饱满的情感，在多种心理因素的“合力”作用下，实现文学审美再创造。

以上对文学语言接受中的几种心理因素分别作了分析，这种人为地划分为种种过程并逐一论述的做法，只是出于理论阐释的需要所为。事实上，文学语言接受是一个多种心理因素综合作用的动态的接受过程。在这个过程中，各种心理因素互相联系、渗透、融合，是作为一个整体活动着的，而绝非彼此孤立的。

① 王朝闻：《审美谈》，人民出版社 1984 年版，第 468 页。

三、文学语言接受的特征

文学文本是一个语言符号系统，它的解读与接受均以语言为桥梁，实现读者与作者的情感交流与心灵碰撞，使文本的意义从另一世界转换到“我”的世界。在文学文本的阅读与欣赏中，文学语言接受表现为“文——意——物”的过程，即第一阶段是“感言知义”的认知阶段，读者凭借敏锐的语感，全方位地领受文学系统的音韵气势、组织形式、修辞技法，及依据语境确定语词的表里含义；第二阶段是“入情得意”的取神阶段，读者通过对文本语言符号、语体、文体的整体认知，进入作者写作的历史语境，入而化身其中，凭借想象、理解，去领悟作品的意旨、意蕴，体味作品的情感、意味。披文入情，入情方能“得意”；第三阶段是运思及物，意同宋代学者陈善所说的“用得透脱”的“出书法”。读者在语言接受的前两个阶段的基础上，延展话语解读的思维空间，以文本为中介，进行读者与作者的跨时空对话，实现读者与作者的意会神交。同时，以文为镜，认识文本所反映的历史和现实，增进读者对自然和社会的跨时空了解，并将文本中的精神营养化为读者的灵魂血肉，化为改造主客观世界的自觉行动。在读者对文学语言解读与接受的全过程中，表现出一些值得注意的特征，下面仅从读者获取和表达文学话语意义的视角谈几点文学话语接受的特征：

（一）有限与无限

在具体的文学阅读欣赏活动中，读者对文学话语的接受和意义的建构是有限的。这是因为，首先，读者对文本的释义与创义要受到文本自身规定性的制约，读者所面对的是作者给定的一个文本或一段话语，是在这一范围内的解读，这种解读实际上是读者与作者通过文本进行的对话交流。交流中，读者对话语的阐释和意义的重建自然要受文本的控制，其权力并不是无限的，当读者完全超越了

文本时，原本的对话交流就会变味，成为一种独白。伊泽尔指出："在文学中，交流是一个过程，它的发动和调节不是由一种给定的准则，而是由一种存在于明确和含蓄、揭示和隐瞒之间的、相互限制和不断扩大的相互作用进行的。被隐藏起来的东西刺激读者去行动，而这种行动同样也受本文揭示出来的东西的控制；同样，当含蓄的东西被阅读揭示出来时，明确的东西就被读者转化了。"[①] 经由文本这一中介实现的读者与作者的对话，是受控性与自主性的统一。文本及其作者潜在地控制着读者的话语接受，而读者又以自主性和创造性参与着文本的意义生成。文本的释义与创义就是在读者与文本的互动中实现的。其次，文学语言的接受不是由浅入深地一次性完成的，对于一次具体的解读活动而言，语言接受是一种有限的存在。这是因为，文学语言接受的过程，是读者通过心智活动和解读经验对文本的"不定点"、"空白"结构加以补充、衔接和创造性建构的过程，是融注了读者多种心理因素的发现性活动。在这一发现性活动中，读者的知识储备、生活阅历、价值观念、审美经验等决定着他从文本语言中发现的多寡、深浅。而读者的"先结构"，亦称"前理解"，既各不相同，也都有各自的局限性，这就导致每一个语言接受者个人的解读经验是有限的，个体之间也存在着较大的差异性。即使是同一个读者，也会因个人的"知识图式"的变化、时空的变化等，对同一文本的解读出现差异。读者对文本语言符号层的穿透、对意蕴层的深入，需要主体多次介入，在不断反复中求得理解螺旋式的深入。其逐步深入理解的过程，恰如钱钟书指出的："积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以求末；交互往复，庶几乎意解圆足而免于偏枯，所谓'阐释之循环'者是矣。"[②] 这样，虽然读者对文本的一次解读活动，解读的信息和发现的东西是有限的，不可能出现超越个体"先结构"的解

① 伊泽尔：《审美过程研究》，中国人民大学出版社 1988 年版，第 229 页。
② 钱钟书：《管锥篇》第 1 册，中华书局 1979 年版，第 172 页。

读，“阐释永远只能把自己的任务完成到一定程度：因此一切理解永远只是相对的，永远不可能完美无缺。”[1] 但是，随后再进行的每一次解读，都会使话语接受在广度和深度上延伸，并且会因接受的反复而体验有别，还会不断读出“新意”来。“一般来说，文学作品并不像一本技术说明书，一旦看懂就‘消费’掉了。即使我们已经理解了某些作品，（或者我们认为自己已经做到了这一点）我们仍要多次地重读它们，对于我们来说，这些作品仍然富有价值，饶有趣味。”“我们之所以珍视这些作品，是因为重读它们的时候，我们会经常发现过去没有发现的意义……新的意义可能补充、丰富、加深我们以前对作品的理解，因此，它们与过去的理解是极其和谐一致的。”[2] 所以，读者对文学语言的接受既受个人感知程度的限制，但又可以通过反复阅读无止境地探究其语言的内涵和诗意。

传统阐释学总是力图以文字符号为中介，恢复、重建作者原意和历史的原貌。我国古代孟子倡导的“以意逆志”，朱熹主张的“传心”法等种种解读方法；西方自古希腊开始，经施莱马赫、狄尔泰，一直到当代的赫施、却尔等，提出的诸多解读理论，无非都是要读者“设身处地”，以我之心换作者之心，再以作者之心推出文本原意和历史原貌。事实上，作者原意是一个非确指性的概念。在绝大多数文学文本中，作者不会直接站出来言说其创作意旨，通常是将原意藏在文本中，由读者去解释、领悟；抑或作者的原意在文本中只是无意识且不自觉地流露，连作者自己也说不清原意是什么。而读者解读时又会不自觉地渗入自己的观点，所发掘的作者原意，必然刻上自己的思想印迹，如此而已，解读出的作者原意必有不同，难定是非。诚如黑格尔所言：“没有人能够替别人思考，正

---

① 狄尔泰：《阐释学的形成》，引自张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，三联书店 1986 年版，第 180 页。

② 却尔：《解释：文学批评的哲学》，文化艺术出版社 1991 年版，第 191 页。

如没有人能够替别人饮食一样。"[①] 个性化越强的解读，就越难以接近作者原意。既然世上没有绝对无差别的复制和再现，对作者原意、文本意义的解读，必然会呈现出无限性的态势。再者，文学创作本身具有模糊性的特点，有些作品是作者兴会遭际，凭一时感兴而发，作品本身“烟霞变幻”，提供的信息很不确定，具有许多不定点和难以穷尽的特征。在语言表现上，大量采用象征、隐喻、双关等修辞方法，讲究摆脱时空和逻辑的束缚，追求潜意识的组接和弹性等，读者在解读时就更有“重建”的自由度。同时，读者对文本意义的解释，依据解读的目的和需求不一，又会有种种不同理解，难以一一穷尽，这也能见出文学语言接受的无限性。

（二）正读与误读

作家进行文学创作，向来都追求文本的审美蕴含，因而多采取“超以象外”、“余味曲包”的语言表现方式，让读者在接受中去体味、去发现。而读者在进行文本的解读时，也以意义的发现、意味的体悟为文学审美的首要追求。在这种追求的驱使下，人们总要从作品中读出点什么，或不自觉地在解读中向作品投注新的意义。这样，读者对文本话语的接受、对话语意义的重构，就呈现出两种主要的解读方式，即正读与误读。

正读是一种忠实于文本，尽量接近文本客观内容的传统的解读方式。恪守这种解读方式的读者，相信“正确阅读”的可能性，并且认为文学作品是作家有意识生产的审美创造物，作品的内容、意义具有客观规定性和相对稳定性，阅读便是感知和解释文本固有的内容、含义。这种力求复原文本内容、含义的解读方式，常采用循章归旨法，即从语句、语段的关键词、中心句入手，透过它们确立段落的精确含义，继而理清段落、章节之间的思路和意脉，再着眼

① 黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆 1986 年版，第 78 页。

于文本整体的分析、理解，最后从文本特点出发，自下而上地得出结论，这便是“正读”通常的操作步骤，采用这种循章归旨法的步骤以保证“正读”结论的相对合理性。除此以外，“正读”还认为要客观而深入地了解、把握文本的内容、含义，还必须要探寻文本生成的历史语境和作者创作该文本的原意，认同孟子倡导的“知人论世”说。诚然，主张“正读”的接受者其良苦用心值得肯定，但实践中“正读”的目标并不能完全达到。因为，虽然文本的客观化内容部分较容易得到恢复，但要完全弄清文本创作时的历史语境，要复原作者的创作意图，是难而又难的事，最终只能达到局部的或不完全的复原。

误读（misreading）理论，虽然是解构主义理论出现之后提出的，实际上误读现象早已存在，并且正在成为文本意义解读的流行方式。美国学者布鲁姆宣称：“阅读，如我在标题里所暗示的，是一种延迟，是几乎不可能的行为，如果更强调一下的话，那么，阅读总是一种误读。”[①] 虽然这种理论有偏颇性，但却也说明误读是一种普遍性的阅读现象。

文本意义的误读有多种原因、多种情况。第一种是文化差异所导致的不自觉的误读。生活在不同文化环境下的异族或异国读者，由于价值观念、思维模式、理解方式的不同，就会出现种种不同的文化误读。譬如，西方一些读者解读赵树理的《小二黑结婚》，推崇三仙姑、贬斥小二黑和小芹。在他们眼里三仙姑最可爱，她敢于追求爱情，敢于追求美，虽然已经45岁了，却偏爱当个老来俏，小鞋上仍要绣花，裤腿上仍要镶边，脸上还要涂脂抹粉。他们认为三仙姑这些爱美的举止不应非议，因为四十多岁正是女人需要打扮的年龄。他们论定三仙姑是理想人物，一个自由主义者。而小二黑和小芹的婚姻要经区长批准，在他们看来是不可思议之事。这种解

① 布鲁姆：《误读图式》，引自朱立元：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1993年版，第969页。

读显然早已背离了作者的创作意图。第二种是认识能力和视界差异所形成的误读。读者阅读总是从自己的“前理解”出发，按照现实视界来解读文本。面对文本意义的复杂存在，读者对它的认识与把握的能力是有限的，或只是认识其某个侧面，或根本未能把握文本的基本内涵而误读。正如鲁迅所说：同一部《红楼梦》，“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”[①] 上述种种解读皆为误读。第三种是在了解文本原意之后不按原意解读，而是有意遮蔽原意，借用其语言形式另赋新意，形成创造性的误读。近代学者王国维在《人间词话》中论述“成大事业、大学问”的人们的三种境界时，就借用了宋代三位词人的三首词（晏殊《鹊踏枝》、欧阳修《蝶恋花》、辛弃疾《青玉案·元夕》）里的中心句，并将句子的原意进行审美转换，借原词中描写的情侣们苦望、苦思、苦求的形象，喻说成就事业与学问的追求过程。

面对种种误读的情形，我们应一分为二地分析对待。合乎情理的“创造性的背离”，能解读出有益结果。合理误读能产生积极意义的例子，古已有之。据《韩非子·外储说左上》载：“郢人有遗燕相国书者。夜书，火不明，因谓持烛者曰：‘举烛’。云而过书‘举烛’。‘举烛’非书意也。燕相受书而说之，曰：‘举烛者，尚明也。尚明也者，举贤而任之。’燕相白王，王大说（悦），国以治。治则治矣，非书意也。今世学者多似此类。”很显然，文中的“举烛”二字本是叫侍者把烛火举高点而已，并没有提供任贤之策的意思，况且又是误书；而燕相“尚明举贤”的解读更是误读。但正是误读出的这个意思，使燕王纳之，使国家治而受益。如此富有创新性的有意误读，是值得称道的。

误读也有应当克服的弊端，即以我为主，超越文本的随意化曲

---

① 鲁迅：《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1958年版，第202页。

解。其具体表现是随心所欲、妄加猜测；或囫囵吞枣、胡乱评说；最严重的是妄自尊大，以己之偏见，任意解读文学作品。比如唐人韦应物名诗《滁州西涧》的上联："独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。"元人赵章泉诠释成一种"君子在下，小人在上之象"，这一曲解使这联好诗的趣味丧失殆尽。对此，著名学者周振甫指出："把它说成君子在下小人在上，那不但下两句不容易解释，也跟传统的说法不合。"[①] 可见，这种游离于文本所提供的客观化内容和规定语境之外的曲解，是一种有害无益的很糟糕的诠释。

要避免曲解，保持误读的合理性，就须着眼于作品整体结构的对文本语境的把握。弗莱指出："正是这种对整体的终于了解，才使得'结构'一词成为文学批评中一个非常普遍的隐喻。"而这种"结构关注"的实质也就是"为我们研究的文学作品确定一个语境"。他的意思是说，文学作品的解读应与其他东西联系起来，诸如文学史、作家的生平、作家所处的时代、文本的整体结构、语词顺序，等等。在他看来："与语境的关系几乎足以说明文学批评的全部事实基础。"[②] 他的观点虽与孟子的"知人论世"说有相似之处，但对于在阅读实践中避免曲解确有一定的行之有效性。要避免曲解，还须了解文本语言所蕴含的文化意义，要透过文化背景去解读，而不能望文生义、穿凿附会。如《红楼梦》、《青楼梦》，其名称即具有文化意蕴。红楼、青楼，都不是指简单的红色的楼与青色的楼，而是分别代表达官门第与妓院。其"梦"，也不是字面之意"做梦"，而是"人生如梦"式的一种具有文化含义的"梦幻"。

（三）可言与不可言

《中国大百科全书·教育卷》对"阅读"曾这样解释："阅读是一种从书面言语中获得意义的心理过程。阅读活动的结果不是机械

---

① 周振甫：《诗词例话》，中国青年出版社1990年版，第45页。

② 参见《弗莱文论选集》，中国社会科学出版社1997年版，第37—192页。

地把原文说出来，而是要通过内部语言，用自己的话来理解或改造原文的句子和段落，从而把原文的思想变成读者的思想。”这里说的“从书面言语中获得意义的心理过程”，就是“因文取意”的“意化”过程；而把原文转化为读者的“内部语言”，用自己的话说出来，则是“用意及物”的“物化”过程。阅读接受的出发点在认知与理解，终极点在吸收与实践，所以，阅读接受的两个过程是缺一不可的。

由“意”及“物”的过程，属于阅读内化后的外化，它离不开语言表达。但不可忽略的是文学话语接受面临着可言与不可言的两种情形。在我们的阅读接受实践中，那些表达言内之意且意指明晰的作品，或情意显露且易于捕捉的作品，以及大部分作品中的纪实性描写、叙述和议论等，人情得意的途径就较为顺畅，并能实现心得的言语化。阅读这类作品时，通常读者能够对文本的语句、段落做出准确、连续的感知和理解，能抓住文中的关键语、中心句，梳理文脉，贯通文气，点亮文眼，能够径直地把握到作品的内容、意义，感悟到作品的意蕴，进而读者还可以凭借自己的知识图式和审美经验对文本进行补充性、创造性的建构。这类文本的阅读具有明显的可言优势，读者把“心语”物化为“口语”或“书语”的表达，诸如复述内容、描绘形象、概述文意、言说体会、辩论是非、布列提纲、评点名篇、撰写书评，等等。进一步读者还可以用文本之“意”去照射客观实际之“物”，触发联想，把阅读心得激活，让它迁移到相关、相类似的阅读新情境中去，进行文事的类推、文理的演绎、文情的升华、文思的变迁、文技的转用，使阅读得来的言语心得在文本以外的生活空间得到拓展，变成灵动活跃的、解决问题的精神力量。

但是，在文学阅读接受中常会出现这样的现象：读者被文本所吸引、所陶醉，全身心地沉浸在审美的愉悦之中。然而，当他冷静下来，试图用语言传达出阅读的感受体验时，却无论怎样也说不清

楚，很难为发自内心的感受和朦朦胧胧的领悟找到恰当的语言，以及令人满意的表达方式，陷入难以言说的困境，即所谓“可意会不可言传”、“可神通不可语达”。阅读接受中出现的这种“不可言”现象，本质上是文学接受特有的一种审美效应，是接受者同文学作品建立审美关系的产物。而形成“不可言”的原因直接与文学语言的特质、文学言说的方法技巧有密切的关系。

文学以语言为材料塑造形象，语言是作家表现思想和传达情感的符号，语言本身不仅不具有形象性，而且还呈现出“暧昧不清明”的模糊性。文学作品常常利用语言的模糊性，更富表现力地传达出丰饶的“意”，激发读者的思索，给想象留下广袤的空间。运用模糊语言建构的诗句，具有极大的可塑性，常能形成余味曲包的深度。元范德机《木天禁语》中说：“辞简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有余味。”明谢榛《四溟诗话》指出，做诗“妙在含糊，方见作手”，譬如“朝行远望”，“其烟霞变幻，难于名状”，才粲然可爱。模糊语言能“使得读者与文字之间，保持着一种灵活自由的关系，读者处于一种‘若即若离’的中间地带”。[①] 正是这种“灵活自由的关系”，使语言最大限度地发挥了传达功能，同时又使读者能最大限度地发挥出潜在的再创造能力。由于模糊语言暧昧隐约、氤氲混沌、蕴藉丰富，读者对它的感受与体验必然具有朦胧、不确定、难以言说、难以名状的特点。

文学语言既可以传达言内之意，又可以“含不尽之意，见于言外”，传达出超越于语言通常传达目的之外的意蕴。我国古代文论重视言外之意，强调妙在笔墨之外，提倡篇中有余意，有弦外之音，反对一览无余。饱含言外之意的语言超出了语词固有的含义而表现为多义性，它具有强大的象征性、暗示性，而且表现和指向的东西是那么飘忽不定又丰富多彩，诚如陈廷焯所说，它“若隐若

① 叶维廉：《中国诗学》，三联书店1992年版，第58页。

见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破"。[1] 它为体验之境留下了一片广阔的净土，可以任你尽可能地接近它、体味它，但又不能用语言说清它、界定它。维特根斯坦说过："凡是能够说清楚的事情，都能够说清楚，而凡是不能够说的，就应该保持沉默。"[2] 对于文学作品中难以言说的意蕴、超验的思索，最好的解读方式就是在静默中体味和解悟。静默即沉思默想，是一种直感、直觉的体悟活动，是读者与作者心灵的直接碰撞。而解读富含言外之意的文学语言，恰恰需要读者进入宁静如水、以心相碰的悟境。因为，正如杜夫海纳所言，这类文学语言所表达的"不再是通过词让人们所理解的东西，而是在词上形成的东西，就像在刚被触动过的水面上所形成的波纹一样"。[3] 文学作品的意义不是文学语言所直接给予的，它需要读者参与，介入阅读，体味语词的情调、色彩和韵律，需要读者发挥想象力去填补"空白"，在静默中实现与作者心灵的交流与沟通，意义才能生成，犹如"水面上所形成的波纹"，离不开外在的风的作用。读者一旦进入了静默的悟境，方能心游天地，思接千载，视通万里，贯穿古今，"心有灵犀一点通"，意有所会心有所领，快不可言。在静默中获得的"妙悟"，可谓最美妙的精神享受，这也是文学语言接受所达到的一种至深的境界。

---

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，人民文学出版社1959年版，第5页。

② 维特根斯坦：《逻辑哲学论》，商务印书馆1962年版，第20页。

③ 转引自胡经之等主编：《西方二十世纪文论选》第3卷，中国社会科学出版社1989年版，第78页。

主要参考文献

（写作本书中研读的部分书目）

1. 伍蠡甫主编：《西方文论选》，上海译文出版社 1979 年版。
2. ［德］黑格尔著，朱光潜译：《美学》，商务印书馆 1979 年版。
3. ［美］雷·韦勒克、奥·沃伦著，程锡麟等译：《文学理论》1984 年版。
4. ［波］罗曼·英加登著，陈燕谷等译：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版。
5. ［德］恩斯特·卡西尔著，于晓等译：《语言与神话》，三联书店 1988 年版。
6. ［德］恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社 1985 年版。
7. ［英］特雷·伊格尔顿著，伍晓明译：《二十世纪西方文学理论》，陕西师范大学出版社 1987 年版。
8. ［英］特里·伊格尔顿著，刘峰等译：《文学原理引论》，文化艺术出版社 1987 年版。
9. ［英］安纳·杰弗森、戴维·罗比等著，陈昭全等译：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社 1986 年版。
10. 张隆溪著：《二十世纪西方文论述评》，三联书店 1986 年版。
11. ［英］罗宾·乔治·科林伍德著，王至元等译：《艺术原理》，中国社会科学出版社 1985 年版。
12. ［美］苏珊·朗格著，滕守尧等译：《艺术问题》，中国社会

科学出版社 1983 年版。
13. [美] 苏珊·朗格著，刘大基等译:《情感与形式》，中国社会科学出版社 1986 年版。
14. [美] 爱德华·萨丕尔著，陆卓元译:《语言论》，商务印书馆 2000 年版。
15. 胡明扬主编:《西方语言学名著选读》，中国人民大学出版社 1999 年版。
16. [法] R·巴特著，董学文等译:《符号学美学》，辽宁人民出版社 1987 年版。
17. [英] 特伦斯·霍克斯著，瞿铁鹏译:《结构主义和符号学》，上海译文出版社 1987 年版。
18. [俄] 波利亚科夫编，佟景韩译:《结构——符号学文艺学》，文化艺术出版社 1994 年版。
19. [匈] 乔治·卢卡契著，徐恒醇译:《审美特性》第一卷，中国社会科学出版社 1986 年版。
20. [法] 米·杜夫海纳著，韩树站译:《审美经验现象学》，文化艺术出版社 1996 年版。
21. [德] H·R·姚斯、[美] R·C·霍拉勃著，周宁等译:《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社 1987 年版。
22. [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔著，高名凯译:《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版。
23. [英] 雷蒙德·查普曼著，王士跃等译:《语言学与文学》，春风文艺出版社 1988 年版。
24. 涂纪亮主编:《现代欧洲大陆语言哲学》，中国社会科学出版社 1994 年版。
25. [瑞士] 凯塞尔著，陈铨译:《语言的艺术作品》，上海译文出版社 1984 年版。
26. [德] 伊瑟尔著，金元浦等译:《阅读活动》，中国社会科

学出版社 1991 年版。

27. [苏] 米·赫拉普钦科著，满涛等译：《作家的创作个性和文学的发展》，上海译文出版社 1982 年版。

28. [美] 弗雷德里克·詹姆逊著，钱佼汝等译：《语言的牢笼》，百花洲文艺出版社 1997 年版。

29. [苏] 巴赫金著，钱中文主编，晓河等译：《巴赫金全集》，河北教育出版社 1998 年版。

30. 赵毅衡编选：《"新批评"文集》，百花文艺出版社 2001 年版。

31. [俄] 维克托·什克洛夫斯基等著，方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版。

32. [法] 雅克·马利坦著，刘有元等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店 1991 年版。

33. [德] 玛克斯·德索著，兰金仁译：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社 1987 年版。

34. [美] 韦恩·布斯著，付礼军译：《小说修辞学》，广西人民出版社 1987 年版。

35. [古希腊] 亚里士多德著，罗念生译：《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版。

36. [德] 莱辛著，朱光潜译：《拉奥孔》，人民文学出版社 1982 年版。

37. [法] 海然热著，张祖建译：《语言人——论语言学对人文科学的贡献》，三联书店 1999 年版。

38. [美] A·P·马蒂尼奇编，牟博等译：《语言哲学》，商务印书馆 1998 年版。

39. 柳鸣九编选：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版。

40. [意] 贝尼季托·克罗齐著，黄文捷译：《美学或艺术和语

言哲学》，中国社会科学出版社 1992 年版。

41．[美] S·阿瑞提著，钱岗南译：《创造的秘密》，辽宁人民出版社 1987 年版。

42．[俄] 列夫·托尔斯泰著，戴启篁译：《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社 1982 年版。

43．[美] 塞米利安著，宋协立译：《现代小说美学》，陕西人民出版社 1987 年版。

44．[法] 热奈特著，王文融译：《叙事话语新叙事话语》，中国社会科学出版社 1990 年版。

45．[法] 丹纳著，傅雷译：《艺术哲学》，人民文学出版社 1983 年版。

46．[法] 约瑟夫·祁雅理著，吴永泉等译：《二十世纪法国思潮》，商务印书馆 1987 年版。

47．[德] 加达默尔著，夏镇平等译：《哲学解释学》，上海译文出版社 1994 年版。

48．[美] P·D·却尔著，吴启之等译：《解释：文学批评的哲学》，文化艺术出版社。

49．王德春等编：《外国现代修辞学概况》，福建人民出版社 1986 年版。

50．朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版。

51．北京大学中文系文艺理论教研室编：《文艺理论学习资料》，北京大学出版社 1982 年版。

52．伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社 1983 年版。

53．陆建华主编：《汪曾祺文集·文论卷》，江苏文艺出版社 1994 年版。

54．老舍著：《出口成章》，人民文学出版社 1984 年版。

55. 刘勰著，周振甫译注：《文心雕龙注释》，人民文学出版社 1981 年版。
56. 郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社 1979 年版。
57. 何文焕辑：《历代诗话》，中华书局 1981 年版。
58. 钱钟书著：《谈艺录》，中华书局 1984 年版。
59. 朱光潜著：《朱光潜美学文集》，上海文艺出版社 1982 年版。
60. 王朝闻著：《审美谈》，人民出版社 1984 年版。
61. 俞建章、叶舒宪著：《符号：语言与艺术》，上海人民出版社 1988 年版。
62. 杨春时著：《艺术符号与解释》，人民文学出版社 1989 年版。
63. 杨大春著：《文本的世界》，中国社会科学出版社 1998 年版。
64. 鲁枢元著：《创作心理研究》，黄河文艺出版社 1985 年版。
65. 鲁枢元著：《超越语言——文学言语学刍议》，中国社会科学出版社 1990 年版。
66. 童庆炳著：《文学活动的美学阐释》，陕西人民出版社 1992 年版。
67. 童庆炳著：《文体与文体的创造》，云南人民出版社 1994 年版。
68. 王一川著：《修辞论美学》，东北师范大学出版社 1997 年版。
69. 王一川著：《语言乌托邦——20 世纪西方语言论美学探究》，云南人民出版社 1994 年版。
70. 申小龙著：《申小龙自选集》，广西师范大学出版社 1999 年版。

71. 申小龙著:《语言的文化阐释》,知识出版社1992年版。
72. 戴昭铭著:《文化语言学导论》,语文出版社1996年版。
73. 赵志军著:《文学文本理论》,中国社会科学出版社2001年版。
74. 王耀辉著:《文学文本解读》,华中师范大学出版社1999年版。
75. 徐岱著:《艺术的精神》,首都师范大学出版社2001年版。
76. 王向峰著:《美的艺术显形》,首都师范大学出版社2001年版。
77. 王岳川著:《艺术本体论》,上海三联书店1994年版。
78. 谭君强著:《叙事理论与审美文化》,中国社会科学出版社2002年版。
79. 申丹著:《叙述学与小说文体学研究》,北京大学出版社2001年版。
80. 金开诚著:《文艺心理学论稿》,北京大学出版社1982年版。
81. 滕守尧著:《审美心理描述》,中国社会科学出版社1985年版。
82. 钱谷融、鲁枢元主编:《文学心理学》,华东师范大学出版社2003年版。
83. 李润新著:《文学语言概论》,北京语言学院出版社1994年版。
84. 唐跃、谭学纯著:《小说语言美学》,安徽教育出版社1995年版。
85. 龚见明著:《文学本体论——从文学审美语言论文学》,广西师范大学出版社1998年版。
86. 王汶成著:《文学语言中介论》,山东大学出版社2002年版。

87. 陆稼祥著：《内外生成修辞学》，重庆出版社 1998 年版。
88. 金元浦著：《文学解释学》，东北师范大学出版社 1997 年版。
89. 朱志荣著：《中国文学艺术论》，山西教育出版社 2000 年版。
90. 吕周聚著：《中国现代主义诗学》，人民文学出版社 2001 年版。
91. 刘安海、孙文宪主编：《文学理论》，华中师范大学出版社 1999 年版。
92. 巫汉祥著：《文艺符号新论》，厦门大学出版社 2002 年版。
93. 丁亚平著：《艺术文化学》，文化艺术出版社 1996 年版。
94. 李心峰主编：《艺术类型学》，文化艺术出版社 1998 年版。
95. 陈传才著：《艺术本质特征新论》，中国人民大学出版社 1986 年版。
96. 蒋成瑀著：《读解学引论》，上海文艺出版社 1998 年版。
97. 曾祥芹主编：《阅读学新论》，语文出版社 1999 年版。
98. 黎运汉著：《汉语风格学》，广东教育出版社 2000 年版。
99. 徐丹晖著：《语言艺术探索》，北京广播学院出版社 1999 年版。
100. 郑远汉主编：《艺术语言辞典》，湖北人民出版社 2001 年版。

后　　记

文学语言学作为文艺学与语言学交叉领域中诞生的新兴学科，目前处在尚待建构的阶段。撰写一部文学语言学著作，显然不是一件容易做的事情。它需要具有综合的理论视域和一定的创新能力。这不仅仅要消化和吸收文艺学、语言学以及相关学科的理论研究成果，熟悉古今中外各类文学作品，而且要在文艺学与语言学之间寻找和建立起某种内在的逻辑关系，并在这种逻辑关系中阐述文学语言的诸多问题。

我对文学语言学问题的关注和思考由来已久。早在20世纪80年代中期，在吉林大学中文系学文艺学硕士研究生课的时候，我曾撰写过《论文学语言的审美性》的论文，得到过栾昌大老师的指导和鼓励，并在理论刊物上发表。那时心中就萌生了要深入探讨文学语言问题的想法。回到工作单位后，繁重的教学任务使我无暇顾及这一课题。1994年调到中国艺术研究院专门从事文艺学基础理论的研究工作后，我有了充裕的时间研究自己喜欢的课题。经过一段时间的酝酿思考，我决定进行文学语言学的研究，并做出了详细的课题论证。2000年7月，《文学语言学》获准立项为中国艺术研究院的重点课题。

本书从酝酿思考、拟定提纲到写作完稿经历了四年的时间，它倾注了我这段时间的热情和追求，使我走过了一段难忘的心路历程。其最大的收获是在耕耘之中获得的感受和体验，它使我内心充实、精神愉悦，时间过得问心无愧。在前期的酝酿思考、拟定书纲阶段，我确立了本课题的定位和目标，力求使本课题的最终成果达到：第一，要有一定的学术价值和理论创新性，书中重点要论及一些以往研究薄弱的论题，要采用多学科渗透和融合的研究方法。第

二，对文学语言的研究不停留在浅层次的描述上，要在研究和评论上下功夫，对一些问题的研究和分析，要有自己的理论视野和研究角度。本书是否实现了自期的学术目标，我不敢妄下结论，只能留给读者去评判了。然而有一点是可以肯定的，这就是在我从事理论研究工作以来，虽然已发表了文艺学、美学、文化研究方面的论文、论著有200余万字，但最费心力的论著乃是这一部。

本书能顺利完成，主要得益于我拥有淡定的生活与平和的心境，能把浮躁喧嚣挡在门外，心安气定地坐在书桌旁研读名著名篇、思考理论问题。同时，本书的问世也离不开众多师友的关照和帮助。中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所的领导和同事，对本课题的研究工作给予了热情的支持和鼓励，前任所长李正忠老师帮助并促成了本课题立项，廉静老师和李心峰研究员悉心审阅初稿，并提出了不少宝贵的修改意见。尤其需要提到的是，早在我刚刚从事文学理论教学之初，就有幸得到过童庆炳老师和曾恬老师的指导和帮助。如今，童庆炳老师又在百忙之中审阅了我的书稿并为本书作序，使我十分感激。在此，我对师友们的扶掖一并表示衷心的感谢！本书出版前，一些章节的内容曾以单篇论文的形式在《文艺理论与批评》、《理论与创作》、《重庆教育学院学报》、《美与时代》、《重庆社会科学》等刊物上发表。其中《二十世纪中国文学语言观念的嬗变》、《有意味的形式——新潮作家的语言实验》，被中国社会科学院文献中心收入《新世纪党政干部理论学习文集》（红旗出版社2004年7月出版），并获得该中心颁发的优秀论文奖。

最后，我还要对人民出版社的大力支持，对孙兴民副编审和周小梅女士的鼎力相助及为本书的出版所做的大量工作，对所有亲人、友人给予我的关心和帮助，致以最诚挚的谢意！

李荣启

2004年9月

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文